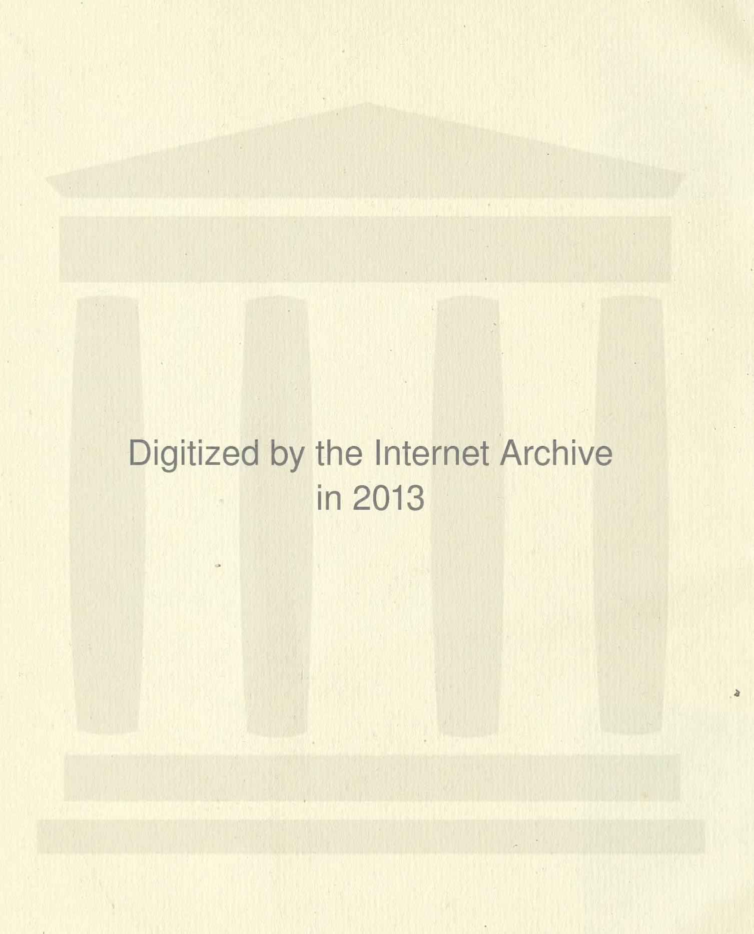








Johann Georg Albrechtsbergers,

K. K. Hoforganistens zu Wien

gründliche

Anweisung

zur

Composition;

mit

deutlichen und ausführlichen Exempeln,

zum Selbstunterrichte,

erläutert;

und mit

einem Anhange:

Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen
musikalischen Instrumente.



Leipzig,
bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.



Inhalt.

1. Kapitel.	Von den Intervallen überhaupt	Seite. 1
2. Kapitel.	Von den Consonanzen und Dissonanzen, das ist, wohllautenden und übellautenden Intervallen	4
3. Kapitel.	Von den Bewegungen	5
4. Kapitel.	Von den musikalischen Geschlechten und Tonarten	7
5. Kapitel.	Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme	11
6. Kapitel.	Vom strengen und freyen Satze überhaupt	17
7. Kapitel.	Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche heißt: Note gegen Note (Nota contra Notam)	19
8. Kapitel.	Fortsetzung des Vorigen	29
9. Kapitel.	Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche aus zwo oder drey Noten über oder unter einer besteht	34
10. Kapitel.	Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche 4. 6. oder 8. Noten unter einer zuläßt	43
11. Kapitel.	Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes	57
12. Kapitel.	Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes	64
13. Kapitel.	Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes	75
14. Kapitel.	Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes	86
15. Kapitel.	Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes	93
16. Kapitel.	Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes	99
17. Kapitel.	Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes	109
18. Kapitel.	Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes	120
19. Kapitel.	Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes	126

20. Kapitel. Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 131
21. Kapitel. Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 136
22. Kapitel. Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 146
23. Kapitel. Von der Nachahmung. 161
24. Kapitel. Von der Fuge 171
25. Kapitel. Regeln zu den drey= und mehrstimmigen Fugen 181
26. Kapitel. Von der Umkehrung 212
27. Kapitel. Von der Fuge mit einem Exempel 229
28. Kapitel. Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint=Decime 277
29. Kapitel. Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz 297
30. Kapitel. Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte 326
31. Kapitel. Von den Doppelfugen 351
32. Kapitel. Kurze Regeln zum fünfstimmigen Satze 362
33. Kapitel. Beyspiele mit Chorälen im strengen Satze 371
34. Kapitel. Von dem Kirchen= Kammer= und Theater=Styl, und von der Kirchen=Musik mit begleitenden Instrumenten 377
35. Kapitel. Vom Canon. 380

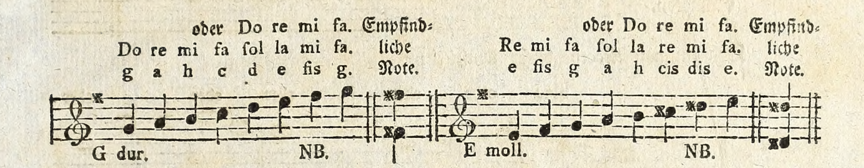
Anhang, eine kurze Beschreibung aller jezt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente, sammt ihren Tonleitern enthaltend 416





Anlei=

Anleitung
zur
musicalischen Composition.
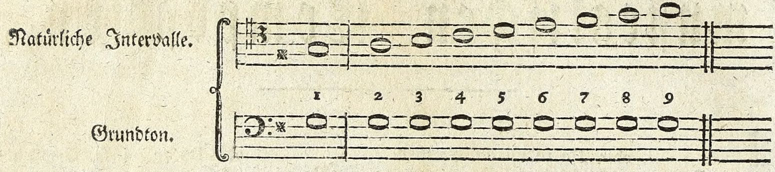


Erstes Kapitel.
Von den Intervallen überhaupt.

Aus jeder Generalbaß-lehre ist bekannt, daß, überhaupt nur acht Intervalle (Zwischenräume) sind, nämlich: die Secunde, die Terz, die Quarte, die Quinte, die Sexte, die Septime, die Octave, und die None. Der Einklang, welcher keinen Zwischenraum hat, wird meistentheils im vierstimmigen Satze, statt der Octave, die Decime aber statt der Terz gebraucht.

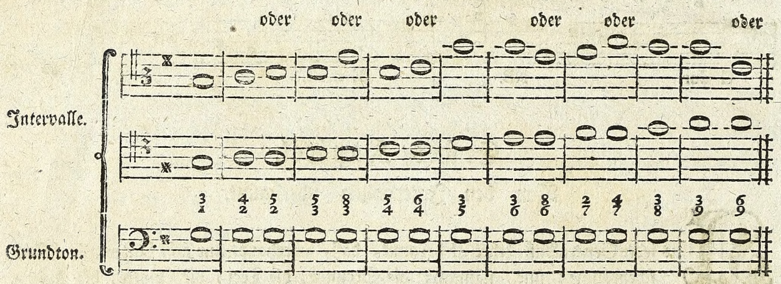
Der reine Einklang, zum Beyspiel c c, d d kann erhöhet werden: c in cis, d in dis, u. s. f. welcher sodann der übermäßige, oder auch ein kleiner halber Ton heißt. Die Secunde ist dreyerley: klein, (welche auch der große Halbton heißt) groß, und übermäßig. — Die Terz auch dreyerley: vermindert, klein, und groß — die Quarte ebenfalls dreyerley: vermindert, rein, und übermäßig — die Quinte auch dreyerley: vermindert, rein, und übermäßig — die Sexte ebenfalls dreyerley: klein, groß, und übermäßig — die Septime nicht minder dreyerley: vermindert, klein, und groß — die Octave aber nur zweyerley: vermindert, und rein — die None auch nur zweyerley: klein, und groß. Die übermäßige Octave, als ein erhöheter Einklang, und die übermäßige None, als eine erhöhete Secunde, welche von neuen Komponisten in der modernen Schreibart gebraucht werden, will ich weder billigen, noch verwerfen. Wenn man nun von den oberwähnten allgemein angenommenen

Intervallen eins, zwey, oder drey über den Grundton setzt: so machen sie einen zwey- drey- oder vierstimmigen Accord aus; welches aus folgenden Tabellen zu ersehen ist, z. B:

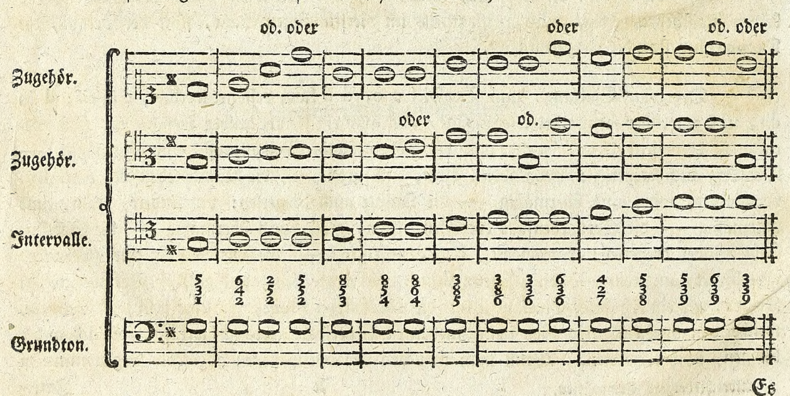
Zweystimmige Accorde der harten Tonleiter von G.
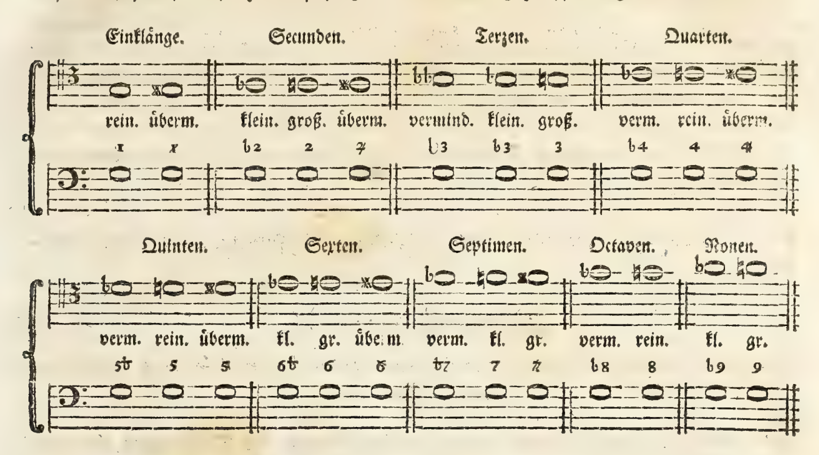


Dreystimmige Accorde dieser Tonleiter:



Vierstimmige Accorde dieser nämlichen Tonleiter;



Es folgen nun alle mögliche und brauchbare Intervalle sowohl zur strengen als freyen Schreibart, jedoch noch ohne Auflösung und Vorbereitung zweystimmig in G.



Die Bezifferung bey den vorhergehenden drey- und vierstimmigen Accorden ist nicht überall die übliche; denn es ward nur angezeigt wie, und wo die Intervalle liegen. Bey der gewöhnlichen Bezifferung muß man das kleinere Intervall allzeit unter das größere setzen, als: $\substack{4\\2}$ $\substack{7\\2}$ $\substack{6\\4\\\flat 3}$ $\substack{9\\7\\5}$ $\substack{8\\6}$ und nicht: $\substack{2\\4}$ $\substack{2\\7}$ $\substack{\flat 4\\3\\6}$ $\substack{7\\5\\6}$ $\substack{6\\8}$ ꝛc. Auch wäre es tadelhaft, wenn man über die erste und letzte Note des Basses, eine von den drey Zahlen, die den vollkommenen Accord andeuten, setzte; weil jeder Generalbaßspieler wissen wird, daß die meisten Stücke mit dem vollkommenen Accorde anfangen (wenn nicht etwan mit dem Sextenaccorde über der dritten Stuffe angefangen wird, welches in Arien öfters geschieht) und daß alle in dem Hauptfone, folglich auch mit dem vollkommenen Accorde, schlüßen müssen. Ferner wäre es überflüßig und ungewöhnlich, wenn man da, wo die Terz, Sexte oder reine Quinte in einem vierstimmigen Satze verdoppelt werden können, zwo Dreyen, Sechsen, oder Fünfen über die Baßnote setzen wollte. Den vollkommenen Accord, wenn er unerwartet groß oder klein eintritt, braucht man nur mit einem ♯, b oder ♮ anzudeuten. Die meisten, besonders consonirende Accorde (den Quart-Sexten-Accord ausgenommen) werden nur mit einer Ziffer vorgeschrieben; weil man in der Generalbaßlehre lernt, welche zweyte zu einer, oder welche dritte zu zweyen Ziffern gehörig sey. Die zweyte und dritte muß man nur dann hinzufügen, wenn es ein dem Accorde fremdes Intervall ist, oder wenn es ein b, ♯ oder ♮ welches bey dem Schlüssel nicht vorgezeichnet ist, verlangt. Endlich werden die vollkommenen Accorde nur dann mit einer, oder zweyen Ziffern angezeigt,

wenn eine dissonirende Bindung, oder die gebundene Sext vorhergeht, oder wenn nach einer vollkommenen Consonanz, oder Terz, im regelmäßigen Durchgange, eine Dissonanz folgt: z. B. 43. 98. 65. $\substack{98\\43}$. $\substack{98\\76}$. oder 32. 54. 87. 10 9. $\substack{34\\12}$. $\substack{89\\34}$. $\substack{87\\32}$. $\substack{54\\32}$. auch $\substack{56\\34}$. Es giebt zwar noch mehrere, von gebundenen, oder ungebundenen Vorschlägen, das ist: Vor- oder Aufhaltungen herstammende Harmonien, welche leicht zu finden sind, wenn man einen, oder zwey, oder alle drey Töne des vorhergehenden Accordes zu dem folgenden liegen läßt; die sodann, im langsamen Zeitmaaße, allezeit beziffert werden müssen. Ferner giebt es im regel- und unregelmäßigen Durchgange noch seltsame Accorde, welche alle zu beschreiben oder herzusetzen unnöthig ist.

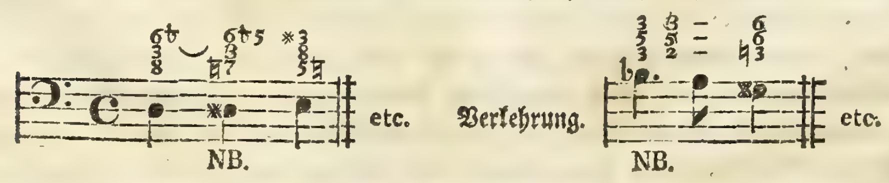
Man muß vorher wissen, welche Intervalle Consonanzen, und welche Dissonanzen sind.

Zweytes Kapitel.

Von den Consonanzen, und Dissonanzen, das ist: wohllautenden, und übellautenden Intervallen.

Die anfangs erwähnten Intervalle werden in **Consonanzen** und **Dissonanzen** abgetheilt, darum auch so genannt, weil jene dem Gehör schmeicheln, diese aber es beleidigen. Der reine Einklang, die reine Quinte, und die reine Octave sind **vollkommene** Consonanzen. Die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte sind **unvollkommene** Consonanzen; die übrigen aber, als: der übermäßige Einklang, welcher auch, wie schon gesagt worden, der kleine halbe Ton (Semitonium minus) heißt; die kleine Secunde, oder große halbe Ton (Semitonium majus;) die große, und übermäßige Secunde; die verminderte Terz; die drey Quarten; die verminderte, und übermäßige Quinte; die übermäßige Sext; *) die drey Septimen; die verminderte Octave; und die zwo Nonen sind Dissonanzen. Einige Tonlehrer zählen die reine Quarte mit der kleinen oder großen Sexte, und reinen Octave begleitet, deßwegen unter die Consonanzen, weil sie von der zweyten Verkehrung eines vollkomme-

*) Man macht auch jetzt eine verminderte; doch wer diese zuläßt, muß auch im doppelten Kontrapunkte der Octave eine übermäßige Terz zulassen; ich habe sie beyde also gemacht:
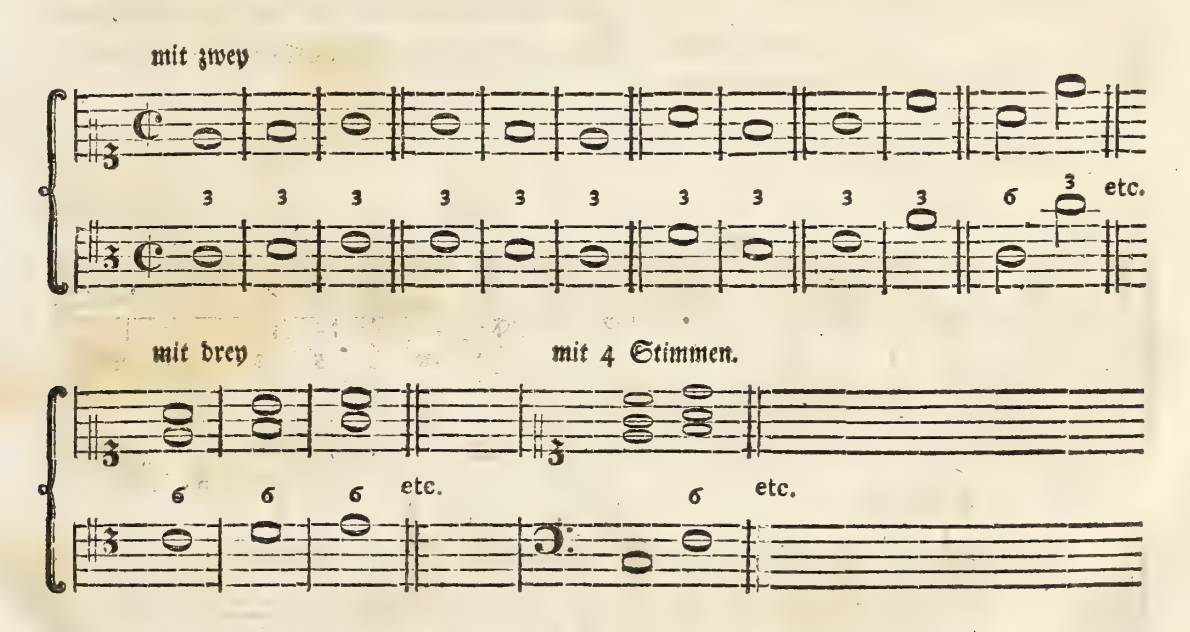


kommenen Accordes herstammt; einige deßwegen, weil sie im vollkommenen Accorde oben liegt, z. B. (c g e c) Man nenne sie nach Belieben! in meinen Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz. Es gäbe der Ursachen mehr als eine, dieses zu behaupten.

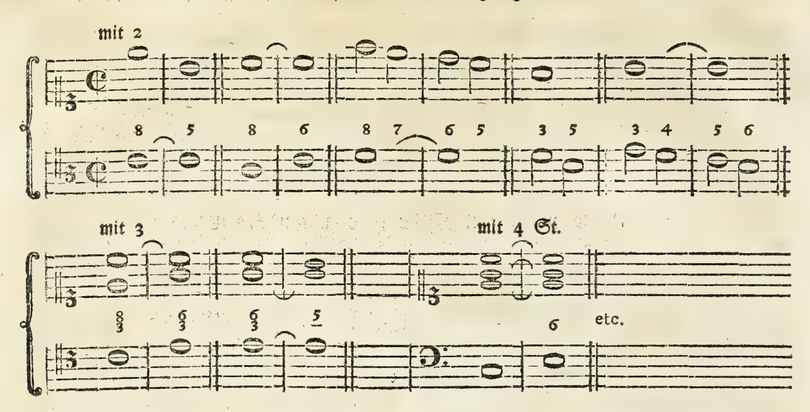
Drittes Kapitel.

Von den Bewegungen.

Da keine Fortschreitung der Intervalle, und der daraus zusammengesetzten Accorde ohne Bewegung geschehen kann, so ist zu wissen, daß es dreyerley Bewegungen giebt, nämlich: eine gerade, eine Seitenbewegung, und eine widrige, oder Gegenbewegung. Die gerade ist die gefährlichste, besonders in einem zweystimmigen strengen Satze; weil in diesem gar keine verdeckte Quinten und Octaven oder Einklänge erlaubt sind. Außerdem ist sie öfters gut. Diese Bewegung geschieht, wenn zwo, oder mehrere Stimmen zugleich stufenweise, oder auch sprungweise hinauf oder herab schreiten, z. B.



Die Seitenbewegung geschieht, wenn eine, oder mehrere Stimmen aushalten, das ist: mit ihrem Tone liegen bleiben; die eine aber, oder die andere sich fort bewegt, und weiter hinauf, oder herab, stufenweise, oder sprungweise geht z. B.

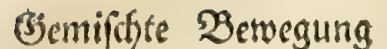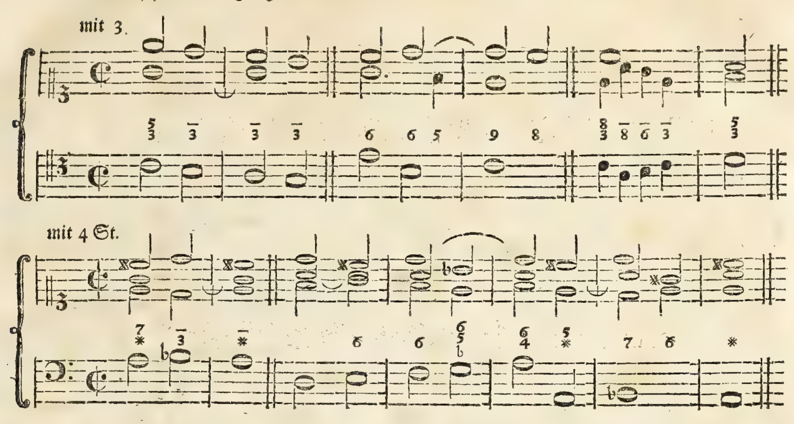


Die widrige oder Gegenbewegung ist, wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab oder eine hinab, die andere aber hinauf geht, oder springt: und so mit mehreren Stimmen. Man kann auch (welches in vollstimmigen Sätzen nothwendig und allgemein ist,) zwo oder alle drey Bewegungen zugleich anbringen.

Gegenbewegung

mit 2 mit 3

mit 4 St.





Viertes Kapitel.

Von den musikalischen Geschlechten und Tonarten.

Unsere Vorfahren begnügten sich viele hundert Jahre her mit folgenden sechs, vielleicht aus Griechenlande herstammenden Tonarten, als:
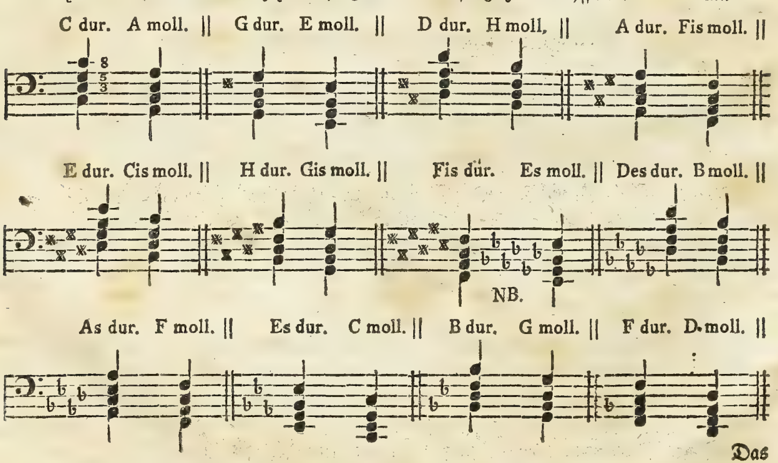
D, e, f, g, a, h, c, d. — Diese Tonleiter hieß: Modus dorius.
E, f, g, a, h, c, d, e. — Diese — — Modus phrygius.
F, g, a, h, c, d, e, f. — Diese — — Modus lydius.
G, a, h, c, d, e, f, g. — Diese — — Modus mixolydius.
A, h, c, d, e, f, g, a. — Diese — — Modus aeolius.
C, d, e, f, g, a, h, c. — Diese — — Modus jonicus.

Dieß waren ihre Modi authentici, wenn sie mit einem Quintsprunge der Grundstimme herab, oder Quartsprunge hinauf (welches einerley ist) den Satz schlossen, z. B. G, C. zu welchen zweyen Tönen vollkommene Accorde genommen wurden, wie jetzt noch gewöhnlich ist, wenn man nicht die große Terz mit der Quart über der letzten Note verzögern will. Sie nehmen noch sechs Nebentonarten dazu, welche sie aus den sechs avthentischen um eine Quinte höher formirten. Und dies waren ihre Modi plagales; da sie mit einem Quartsprunge herab, oder

oder Quintsprunge hinauf (welches wiederum einerley ist) mit der untersten Stimme durch zween vollkommene Accorde schlossen z. B. C, G. *)

Da man sich aber in diesen zwölf, und auch in ihren versetzten Tonarten für Been, und Kreuzen sehr hüten mußte, so kam nicht viel Sangbares heraus. Wenn sie einige fremde halbe Töne in eins der oberwähnten 12 Geschlechte hinein brachten, so wurde das Geschlecht Genus chromaticum das ist: das **halbtönige** Geschlecht genannt; brachten sie aber gar Vierteltöne an, so nannte man es das **vierteltönige** Geschlecht (genus enharmonicum). Da sie aber von diesen Seltenheiten, die zu unseren Zeiten sehr gewöhnlich sind, wenig Gebrauch machten, sondern sich mit ihren oben gezeigten Scalenmäßigen Tönen begnügten, so war ihr Satz fast ganztönig, und hieß das **natürliche**, platte, einförmige Geschlecht (genus diatonicum.)

Wenn sie aber alle drey Geschlechte in einem einzigen Satze (welches selten geschahe) anbrachten, so hieß es genus mixtum, das **vermischte** Geschlecht. Wer von diesen Antiquitäten mehrere Wissenschaft verlangt, der lese des Herrn Marpurgs 9ten Abschnitt im ersten Theile der Abhandlung von der Fuge. In unsern Zeiten sind 24 Tonarten fest gesetzt; ob man gleich durch den Quinten- oder Quarten-Zirkel mit vorgezeichneten 7 Kreuzen, und Been, es bis auf 42 bringen kann. Da aber die schwersten davon in leichtere können versetzt werden, und dem Gehöre einerley Accord vorstellen, so bleiben, wie schon gesagt, nur 24 Tonarten festgesetzt, nämlich 12 harte, und 12 weiche. Die 12 weichen zu finden, darf man nur von den 12 harten auf die kleine Terz hinab steigen. Man fängt zum Beyspiel in C. dur an.
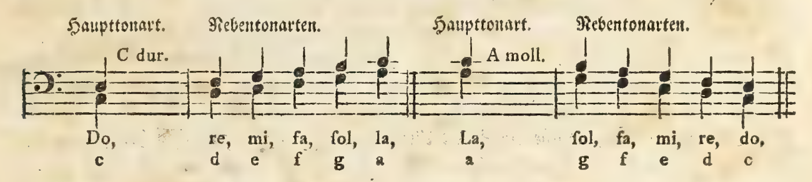


Das

*) Wenn man jetziger Zeit, nach plagalischer Art, einen Schluß macht, pflegt man gern im vorletzten vollkommenen Accorde die Octave mit der None zu verzögern.
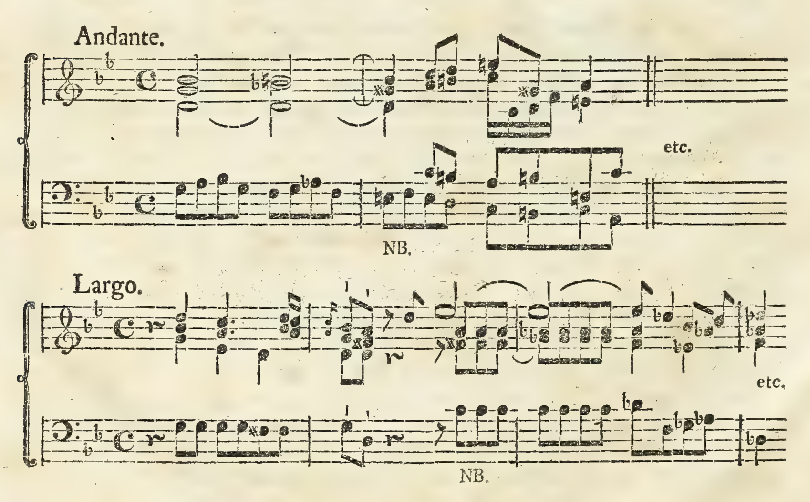
Das NB. zwischen Fis dur, und Es moll, bedeutet, daß, wenn man aus Fis dur in den nächst verwandten Mollton gehen wollte, man lieber Dis moll, (welches auch 6 Kreuze hat) als Es moll, nehmen müsse. Auf ges dur aber, welches mit 6 Been bezeichnet wird, folgt Es moll, als nächst verwandte Molltonart, natürlicher.

Fragt aber ein Schüler in wie viel Tonarten er in einem langen Stücke z. B. in dem ersten oder letzten Satze einer Sinfonie, eines Concerts, eines Quartetts, oder Quintetts, in einem Psalme, in einem Chore, oder einer langen Fuge u. s. w. gehen darf, so ist meine Antwort: nur in fünf Nebentonarten: welche in Durtönen hinauf, in Molltönen aber herab, sammt ihren natürlichen Terzen, in folgender Ordnung sich befinden; die aber im Satze selbst nicht immer befolgt werden darf, z. B.



C dur und A moll haben demnach gleiche Verwandte. G dur und E moll auch; und so fort, alle Durtöne mit ihren kleinen Unterterzen. Die gemeinste Ordnung aber in die verwandten Tonarten zu kommen, ist in Durtönen diese: Aus dem H递tone geht man in seine Quinte mit der großen Terz; hernach in die Sexte, das ist, in die sechte Stufe, mit der kleinen Terz. Sodann in die vierte Stufe mit der großen Terz; hernach in die Secunde, oder zwote Stufe mit der kleinen Terz; endlich auch, wenn man will, in die dritte Stufe mit der kleinen Terz, von jedem aber, wo man die Nebentonarten zu durchwandern aufhört, muß man mit einer schönen und singbaren Transition (Uebergang) trachten zum Haupttone zu kommen, worinn nach einer langen oder kurzen Modulation das Stück geschlossen wird. Noch klärer: von C dur angefangen, geht man gern in G dur; von diesem in A moll; von diesem in F dur; von diesem in D moll; von diesem in E moll; endlich folgt wiederum zum Beschlusse C dur. Die Molltonarten haben eine andere Ordnung. Vom Haupttone geht man lieber in den dritten Ton, von a moll in c dur; von diesem in den siebenden, g dur; von diesem in den fünften, e moll; (welchen unsere Vorfahrer auch als die erste Nebentonart gebrauchten) von diesem in den vierten, d moll; von diesem in den sechsten, f dur; und endlich zurück in den Hauptton, a moll. Doch ist diese und die obige Ordnung der Ausweichungen kein Gesetz. Jeder kann gehen, wie es ihm beliebt; doch nur nicht stufenweise; welches nur in Opern-Arien, und Recitativen, um die Zuhörer aufzumuntern, erlaubt ist.

Auch ist zu beobachten, daß den Durtonarten der siebende Ton, oder die siebende kleine und große Stufe, und den Molltonarten die zweyte Stufe, welche in beyden obigen Tonarten B, oder H, wären, nicht verwandt sind. Will aber (weil es unsern Ohren wie unserm Gaume ergeht, welcher nicht täglich einerley Speisen genießen mag) ein geübter Setzer etwas Ueberraschendes durch gähe Uebergänge vorbringen, (welches jetzt sehr Mode ist,) so kann er auch die siebende Stufe, und noch entferntere Tonarten nach und nach (besonders in einem zweyten Theile eines längern Stückes) gebrauchen; doch mit gesundem Urtheile, und nicht so, wie der Bauer ins Wirtshauß geht; das ist: er muß mit den chromatischen, und enharmonischen Geschlechten, wie ich sie erklärt habe (denn wie sie die Alten gebraucht haben, wissen wir nicht) schon sehr gut umzugehen wissen, um dergleichen gähe Uebergänge (deren aber wenig in einem einzigen Stücke erscheinen sollen) erträglich zu machen. So oft man sich aber eines enharmonischen Ueberganges bedient, ist es rathsam, derjenigen Stimme die den Uebergang macht, einen Bindungsbogen zu geben; besonders den Blas- und Geig-Instrumenten; damit die Musik mit der Orgel, welche wegen der angenommenen Temperatur keine Vierteltöne mehr hat, nicht zu viel dissonire. Zum Beyspiel: eine Violin- oder Hoboe Stimme bekömmt Gis und As, Dis und Es, hinauf, oder hinab gleich nach einander, so muß man diese zween Töne, welche vor Zeiten einen Viertelton ausmachten, in der Ausübung, nicht aber auf dem Notenplane, in einer und derselben Lage behalten z. B.



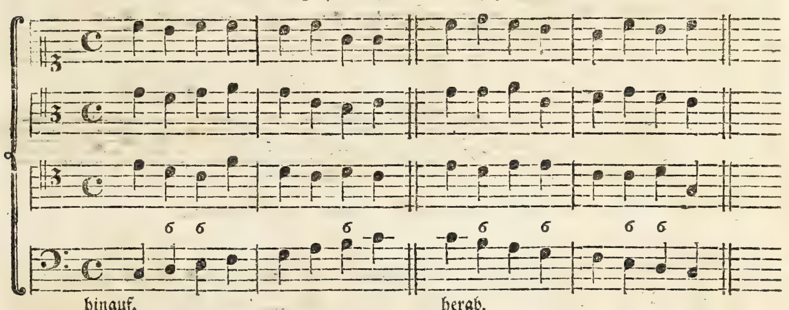
Fünf-

Fünftes Kapitel.
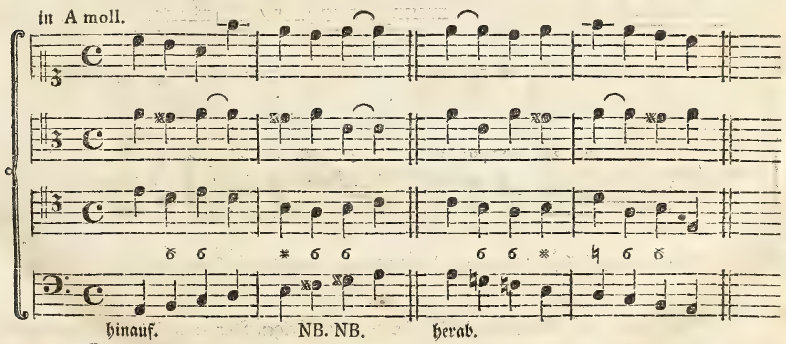
Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme.

Weil nicht alle Schüler des Satzes den Generalbaß erlernet haben, so ist es nothwendig zu erklären, welche Accorde die Scale einer Grundstimme, wenn man sie ganz hinauf oder herab zu machen Willens wäre, verlangt. Man kann sich in diesem Falle der Tonleiter der alten, oder neuern Komponisten bedienen, indem beyde, unter Umständen, gut sind.

Baß-Scale der alten Komponisten in C dur, über welche sie nur vollkommene, oder kleine und große Sept-Accorde setzten.
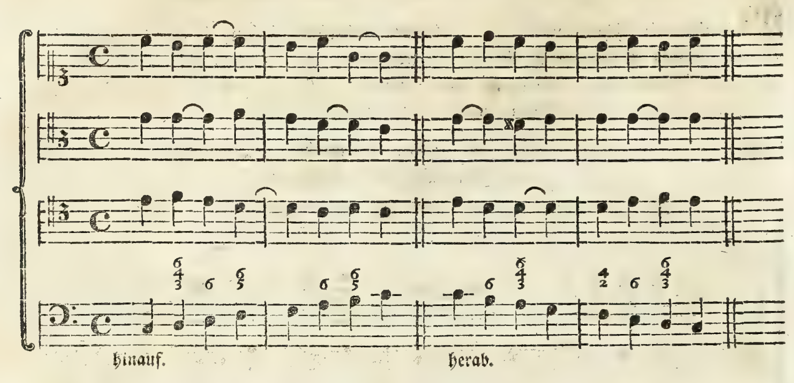


Die drey obern Stimmen können nach Belieben versetzt werden, so wohl hier, als in folgenden Beyspielen.

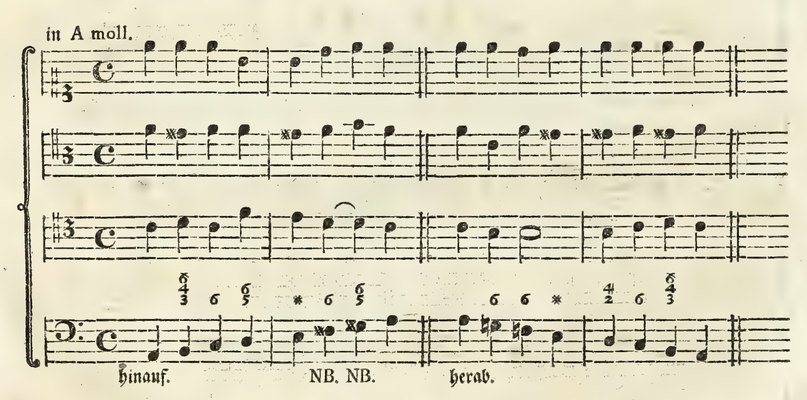


Diese zwo Tonleitern dienen zum strengen Satze, in allen möglichen Tonarten.

Scale der neuern Komponisten in C dur, welche hinauf und herab drey vollkommene, zwey unvollkommene, und auch drey falsche Accorde hat.
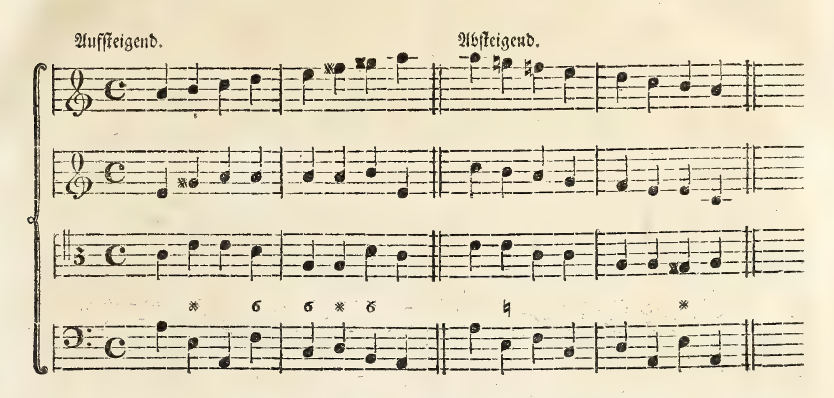


Die drey obern Stimmen können nach Belieben versetzt werden.



Diese zwo Tonleitern dienen zu freyen Sätzen, ebenfalls in allen möglichen Tonarten.

Man kann diese Beyspiele als Muster zu allen übrigen Dur- und Moll-Tonarten ansehen. Es ist auch zu beobachten, daß in den 12 weichen Tonleitern der sechste, und siebende

de Ton, wegen des bessern Gesanges, im Aufsteigen allzeit müsse erhöhet werden; wie bey NB. unter fis, und gis, zu ersehen ist. Im Absteigen aber bleiben sie in ihrem natürlichen System. Diese Erhöhung ist in allen weichen Tonleitern einer Oberstimme zu beobachten.

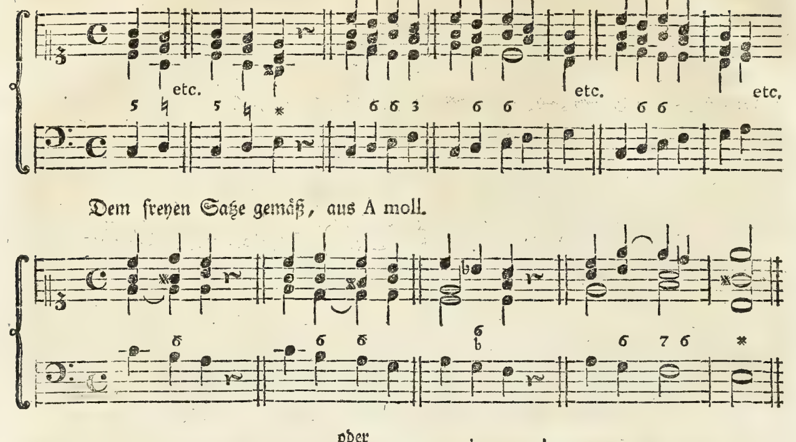


Man findet auch bey guten Meistern, daß sie den sechsten Ton aufwärts nicht erhöhen, wenn die Bewegung langsam ist; in geschwinden Läufen aber bleibt er immer gleich dem siebenden erhöht z. B.



Noch ist zu merken, daß die weichen und harten Tonleitern der neuern Komponisten im strengen Satze zur ersten Gattung der Composition nicht tauglich sind; weil alle dissonirende Accorde, frey angeschlagen, bis zum freyen Satze verboten bleiben. In diesem darf man hernach die weichen und harten Tonleitern auch noch mit chromatischen Sätzen vermischen. Nun fragt sich, was zu thun sey, wenn eine Scale des Basses nicht ganz durch alle 8 Stufen geht? Die Regel ist sodann: Daß man die letzte Note, wo der Gang aufhört; allezeit mit einem vollkommenen Accorde, natürlicher Weise, (nicht aber, wenn man ein Inganno, (Trugschluß machen will,) begleiten solle; z. B.

Aus C dur, dem strengen Satze gemäß:

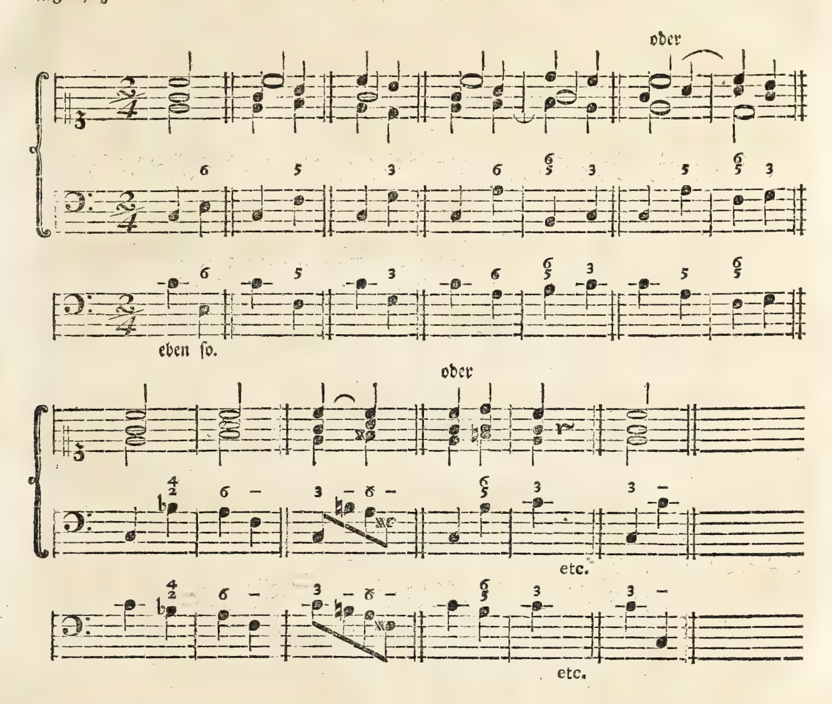


etc.

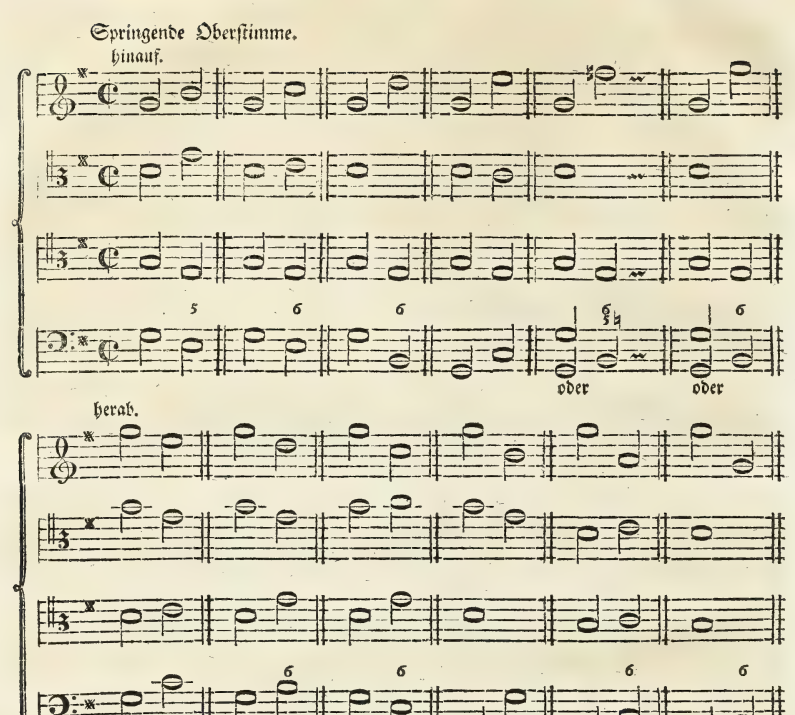
Was ist aber zu thun, wenn die Grundstimme, die man begleiten soll, Sprünge macht? Antwort: bey einem Terzen-Sprunge hinauf, oder Sexten-Sprunge herab, wird über die zwote Noten ein Sexten-Accord in der Seitenbewegung gemacht. Bey einem Quarten-Sprunge hinauf, oder Quinten-Sprunge herab wird auf die zweyte Note ein vollkommener, der Tonart gemäßer Accord gesetzt. Bey einem Quinten-Sprunge hinauf, oder Quarten-Sprunge herab, wird abermal über die zweyte ein vollkommener Accord genommen. Bey einem Sexten-Sprunge hinauf, oder Terzen-Sprunge herab, wird bald ein unvollkommener, bald ein vollkommener Accord angebracht. Bey einem kleinen Septimen-Sprunge hinauf, oder großen Secundengange herab, wird über die zweyte Note in der Seitenbewegung die Secunde mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte gesetzt. Bey einem großen Septimen-Sprunge hinauf und kleinen Secundengange herab wird, wenn sie durchgehende Noten

sind

sind, abermal der Secunden-Accord in der Seitenbewegung angebracht; wenn sie aber anschlagende Noten sind, und, statt herab zu gehen, hinauf steigen, wird die falsche Quinte mit der kleinen Terz und Sexte dazu genommen. Bey einem Octaven-Sprunge bleibt man liegen, z. B.



NB. Die Sprünge in der untern Baß-Reyhe sind nur locale Verkehrungen der obern Baß-Reyhe; sie behalten daher die nämliche Begleitung. Etwas anderes sind die Verkehrungen eines doppelten Kontrapuncts. Oefters hat man auch zu einer springenden Oberstimme einen Baß und Mittelstimmen zu machen. Springt sie durch keinen bestimmten Accord, wozu die übrigen Stimmen, oder wenigstens der Baß in motu obliquo bleiben kann: so ist folgende Begleitung brauchbar.
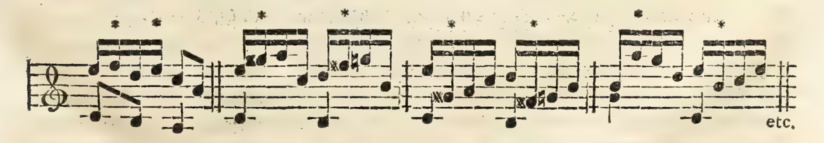


So wie man aber zu jeder Tonleiter vielerley Begleitungen, besonders im freyen Satze machen darf und kann, so ist es auch hier unverwehrt, noch andere Accorde zu brauchen; denn, wenn das g der Violinstimme nicht die Anfangs-Note wäre, so könnte der Grundton auch die Unterterz E oder Untersexte H oder die Unterquinte C seyn; wozu aber die zwo Mittelstimmen wieder anders einzurichten wären. Und diese drey Grundtöne sind, nebst der Unteroctave, die einzigen consonirenden Intervalle, die zu allen Oberstimmen wechselsweise im Niederschlage bis zur vierten Gattung des strengen Satzes genommen werden müssen. In der zweyten Gattung, wo der Cantus firmus ohnehin zwo Noten gegen eine fodert, wird der motus obliquus bessere Dienste thun, als die andern beyden. Nicht minder bey der dritten Gattung, wo vier, sechs, oder acht Noten gegen eine gesetzt werden.
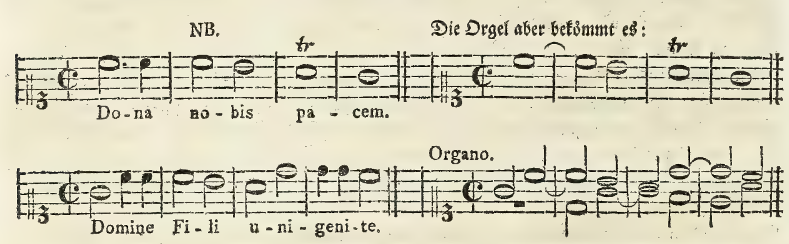
Sechtes Kapitel.

Vom strengen, und freyen Satze überhaupt.

Unter dem strengen Satze verstehe ich den, der für bloße Singstimmen, ohne alle Begleitung eines Instrumentes verfertiget wird. Er hat mehrere Regeln, als der freye. Die Ursache davon ist: weil ein Sänger die Töne nicht so leicht findet, als ein Instrumentist. Meistentheils wird er in den Kirchen und Kapellen (derowegen heißt er auch Stilo alla capella) mit der Orgel, bisweilen auch durch Violinen und Hoboen, mit dem Sopran im Unisono, durch ein paar Posaunen, mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch den Violon, Violoncell, und Fagott, die mit dem Singbasse, oder mit der Orgel einhergehen, begleitet. Wenn die Instrumente aber weg bleiben, wie es in der Paßions-Woche, in fürstlichen Kapellen, zu geschehen pflegt, so sind im Satze keine Dissonanz-Sprünge (die verminderte Quart- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald resolviren, ausgenommen) erlaubt. Auch ist verbothen von einer Dissonz weg, oder in eine zuspringen. Die verdeckten Quinten, Octaven, und Einklänge sind in den fünf Gattungen, die zur Uebung über oder unter einen simplen Gesang (Choral, oder Cantus firmus) gemacht werden, im zweystimmigen Satze durchaus nicht erlaubt. Im dreystimmigen sind es einige; im vierstimmigen wiederum mehrere, u. s. w. Doch muß man sich in der Oberstimme am meisten davor hüten. In der ersten Gattung so wohl zu 2, 3, 4 und mehr Stimmen, hat kein dissonirender Accord Platz; sondern nur der vollkommene, nebst dem großen oder kleinen Sexten-Accord. Der Quart-Sexten-Accord wird sogar in drey- und mehrstimmigen Sätzen nicht einmal geduldet. In der 2ten und 3ten Gattung werden die Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, das ist: stuffenweise, und auf einem schlechten Tacttheile, oder Tactgliede erlaubt. Eine gewisse Art der Wechselnoten, und der verkehrten Wechselnoten wird dabey ausgenommen; durch welche man auch von einer Septime in dem obern, und von einer Quarte in dem untern Kontrapuncte (die man zu einem Chorale macht) springen darf. Auch die verworfenen Noten (Notae abjectae) welche im freyen Satze in der dritten und fünften Gattung bisweilen gut zu gebrauchen sind (besonders für Violin-Stimmen) werden im strengen Satze nirgends erlaubt. Eine verworfene Note ist: eine springende durchgehende, aber zum Accord nicht stimmende Note z. B.



Ferner müssen im strengen Satze alle gebundene Dissonanzen, welche erst bey der vierten Gattung Platz finden, mit einer Consonanz vorbereitet, und auch in eine Consonanz in den nächsten Ton, oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset werden. Endlich sind die Chromatisch= und Enharmonischen Uebergänge hier verbothen. Zu dem strengen Satze gehören also die ersten fünf Gattungen, wie sie hier, und im Furischen Lehrbuche vorgestellt werden. Die Beyspiele sind, nur aus Bequemlichkeit, fast alle im Allabreve Tact gesetzt worden. Man kann sich auch anderer Tactarten bedienen. Zu ihm gehören die kirchenmäßigen Nachahmungen; ferner die männlichen und ernsthaften Kontrapuncte, ohne, oder mit einem Choral; sodann die einfachen, und Doppelfugen; endlich der Canon. Kurz: **Zum strengen Satze** gehören alle kontrapunctische Sätze alla Capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instrumentes. Auch sind im strengen Satze zwo Noten von einerley Buchstaben als cc, dd, gleich nach einander in einem einzigen Tacte in keiner der fünf Gattungen des Kontrapunctes erlaubt. Doch hat diese Regel wiederum zwo Ausnahmen; die erste in der fünften Gattung, mit der ligatura rupta; die zweyte in Sing=Sachen, wo der vielen, besonders kurzen Sylben wegen, aus einer Note zwey können gemacht werden, und wo bey den Ligaturen so gar das Bindungszeichen wegbleiben darf, z. B.



Der freye Satz ist der, wo man, nach allen fünf Gattungen, in Nachahmungen, kontrapunctirten Sätzen, und Fugen, in allen Tacttheilen, ohne Vorbereitung einen dissonirenden Accord bisweilen anschlagen darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich resolvirt werden; die zufälligen Fa=Töne jedoch werden in beyden Sätzen, wenn man kein Inganno im Sinne hat, allezeit gern um einen halben Ton herab, und die zufälligen Mi=Töne um einen halben Ton hinauf resolvirt. In dem freyen Satze bindet man sich selten an eine der fünf Gattungen, man nimmt allerley Noten so wohl zum Hauptgesange, als auch für die begleitenden Stimmen. Man bedient sich auch hie und da eines Suspirs, oder einer kurzen Pause, besonders bey Sing= und blasenden Stimmen, wegen des nothwendigen öftern Athemholens. Man setzt Vorschläge, und andere Manieren, wo es ein schöner Gesang nur immer erheischt. Man darf auch zwo, drey, oder mehrere dem Buchstaben nach gleiche Noten in einem Tacte, beson=

besonders für Instrumental-Sätze anbringen. In diesem Satze sind gleichfalls die Dissonanz-Sprünge, besonders für Violin, Viola, Violoncello, und Fagott alle erlaubt; doch müssen sie nicht widernatürlich angebracht werden. Es wird der freye Satz in allen dreyen Stylen, nämlich: im Kirchen- Kammer- und Theater-Styl gebraucht; zum Beyspiel in Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen ꝛc. mit der Orgel begleitet; auch in Fugen, wo man manche Dissonanz frey anschlägt, und so gar gebundene Dissonanzen hinauf, in die nächste Stuffe, als Vorhalt auflöst, z. B. die Secunde der Oberstimme in die Terz; worzu im dreystimmigen Satze noch die Quinte, oder Sexte gehört: $\begin{smallmatrix}5&-\\2&3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6&-\\2&3\end{smallmatrix}$ im vierstimmigen aber die reine Quarte, und große Septime: $\begin{smallmatrix}7&8\\4&3\\2&3\end{smallmatrix}$ Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes, besonders in Arien, Duetten, Terzetten, Symphonien, und Chören des Theaters; so ebenfalls in Arien alla camera, mit dem Flügel und Violinen begleitet; in Terzetten, Quartetten, Quintetten, und Concerten für allerley Instrumente. Ich habe daher nicht nöthig, dergleichen Muster herzusetzen; sondern rathe nur allen, die sich mit der Composition abgeben wollen, für diejenige Setzart, zu welcher sie die größte und beste Anlage haben, sich selbst viele Muster von guten Meistern in Partitur zu setzen. Da man aber weder in jenem, noch in diesem Satze, ohne die Grundsätze des Kontrapunctes, zu der höchstnöthigen Reinigkeit gelangen kann, so ist es sehr zu rathen, daß man bey dem zweystimmigen strengen Satze zu lernen anfängt.

Siebentes Kapitel.

Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes welche heißt: Note gegen Note (Nota contra notam.)

Die Regeln dieser ersten Gattung sind folgende:

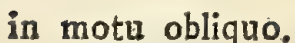
I. Wenn in zween Accorden, das zweyte Paar Noten eine vollkommene Consonanz ausmacht, so muß vom ersten zum zweyten Accord die gerade Bewegung vermieden, und die Gegen- oder Seitenbewegung gebraucht werden; der erste Accord mag sodann vollkommen, oder unvollkommen seyn, z. B.

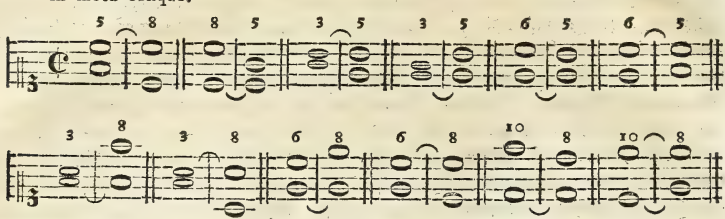
in motu contrario.

5 8 8 5 3 5 10 5 6 8 10 5

10 8 6 5 3 1 10 8 6 8

Cadenze.





Folgende Beyspiele sind so wohl wegen zwo offenbarer, als wegen zwo verdeckter Quinten, Octaven, und Einklänge vermöge dieser ersten Regel, im zweystimmigen Satze fehlerhaft:

Offenbare Quinten. Offenbare Octaven.

5 5 5 5 5 5 5 5 etc. 8 8 8 8 etc.

Verdeckte Quinten. Verdeckte Octaven.

8 5 3 5 6 5 6 5 etc. 5 8 6 8

Verdeckte Einklänge.
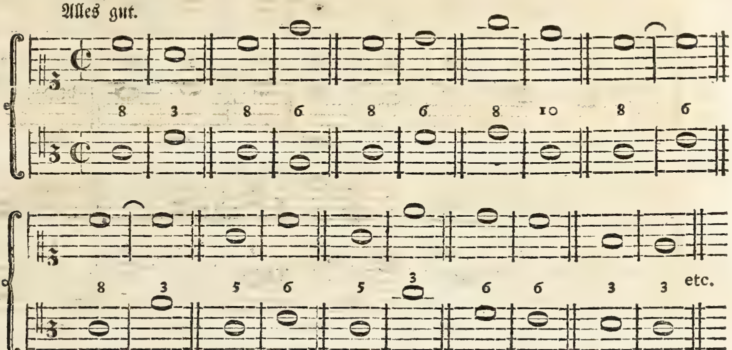
6 8 3 8 10 8 etc. 5 1 3 1 6 1 etc.

Auch muß man sich so gar in der Gegenbewegung vor zwoen Quinten, und Octaven hüten; besonders, wenn eine Orgel, die mit einem Pedal versehen ist, die Begleitung mit macht; weil

weil die Organisten die meisten Grundtöne mit dem linken Fuße treten, und sehr oft aus einem Quarten-Sprunge aufwärts, einen Quinten-Sprung abwärts, und umgekehrt machen, folglich gerade Quinten, oder Octaven gehört werden.

II. Wenn in zween Accorden das zweyte Paar Noten eine unvollkommene Consonanz ausmacht, so kann man vom ersten bis zweyten Accorde eine jede der drey Bewegungen brauchen; der erste Accord mag vollkommen, oder unvollkommen seyn, z. B.

Alles gut.



Weil in den folgenden vier Gattungen auch Dissonanzen gebraucht werden, so nimmt man sie zu den unvollkommenen Consonanzen, und setzt zu diesen zwo Regeln noch hinzu: der erstere Accord mag ein vollkommener, unvollkommener, oder dissonirender Accord seyn.

III. Der Anfang und das Ende müssen eine vollkommene Consonanz bekommen, mit der Ausnahme: daß man mit der Quinte in dem obern Kontrapunkte nicht endigen, und in dem untern nicht anfangen darf.

IV. In allen Tacten oder Tacttheilen müssen lauter Consonanzen gemacht werden; doch mehr unvollkommene als vollkommene. Dieses sind der reine Einklang, die reine Quinte und Octave; jenes die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte.

V. Der Einklang ist durchaus zu vermeiden, weil er zu leer klingt, ausgenommen im ersten und letzten Tacte.

VI. Die vorletzte Note im Kontrapuncte muß, wenn der Choral in der obern Stimme steht, unten die kleine Terz oder Dezime bekommen; welche erstere in den Einklang, die letztere aber in die Octave im letzten Tacte schließt. Wenn aber der Choral in der untern Stimme steht, muß oben im Kontrapuncte die große Sext über der vorletzten Note zu stehen kommen, welche in die Octave schließt.

VII. Zwo große Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tones hinauf und herab, aber nicht eines halben Tones verbothen; auch bey einem großen Terzen-Sprunge bey-

der Stimmen; weil dadurch ein unharmonischer Querstand ein Mi contra Fa entsteht, aber nicht bey einem reinen Quarten-Sprunge. Bey einem reinen Quinten-Sprunge mit beyden Stimmen sind zwo große Terz-Accorde ebenfalls verbothen; nicht wegen den Mi contra Fa, sondern, weil eine große Septime in solchen zwey Tacten, oder Noten quer über steht, welche, sie mag hernach steigen, oder fallen, allezeit schwer zu singen ist.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

übel — gut — übel
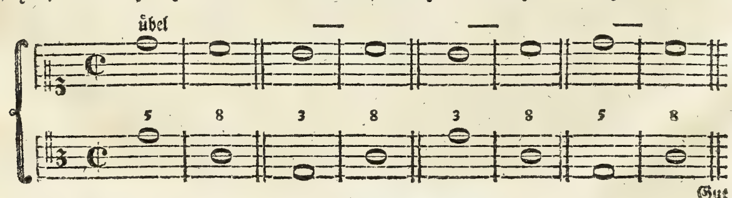
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
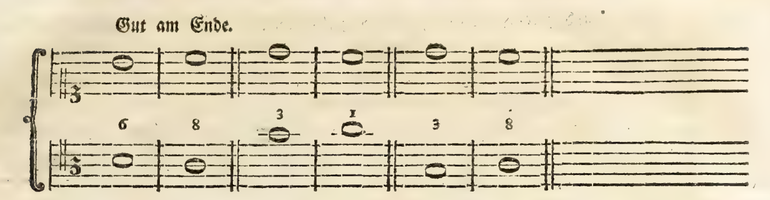
übel gut — übel —

Choral. Choral.

In einer drey- und mehrstimmigen Cadenz sind zwo große Terzen, einen ganzen Ton steigend, erlaubt; wie hier in den zwey letzten Beyspielen zu sehen war.

VIII. Die Cadenzen, so wohl halbe, als ganze sind mitten im Gange eines Stücks verbothen; in den letzten zween Tacten am Ende ist eine halbe Cadenz erlaubt, z. B.





IX. Alle übermäßigen, auch die meisten verminderten, und die drey Septimen-Sprünge sind so wohl herab, als hinauf verbothen z. B.

übel — — übel —

Choral. oder

übel — übel — —

Choral. oder

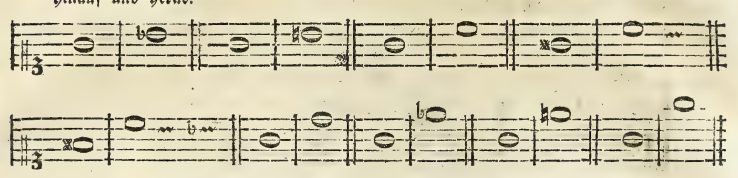
übel — übel —

etc.

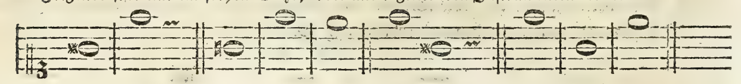
Choral.

Weil man für die vier Singstimmen keinen höhern als den reinen Octaven-Sprung in Chören setzen darf, so bleiben folgende nur als erlaubte übrig, z. B. in G.

hinauf und herab.



Folgende sind nur im freyen Satze, oder mit begleitenden Instrumenten erlaubt:



X. Man muß nicht ohne Noth mehr als drey Terzen oder Sexten gleich nach einander in der geraden Bewegung machen, wegen des Gassen = oder liedermäßigen Gesanges.
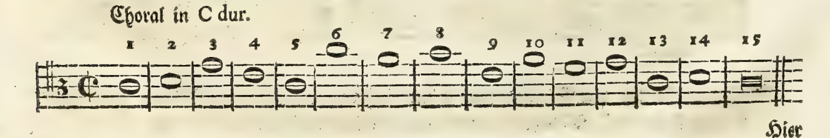
Auch darf der Kontrapunct im zweystimmigen Satze höchstens nur durch drey Tacte (wenn es auch nur der Allabreve = zweyviertel = oder der dreyviertel = oder dreyzweytel Tact ist) liegen bleiben, wegen des faulen Gesanges. Das Tasto Solo im drey = und mehrstimmigen Satze nimmt sich von dieser Regel von selbst aus. NB. Wenn mit drey, oder vier Noten eine None, oder die große Septime durch gesprungen wird, ist es ein Fehler des schlechten und harten Gesanges.

Achtes Kapitel.
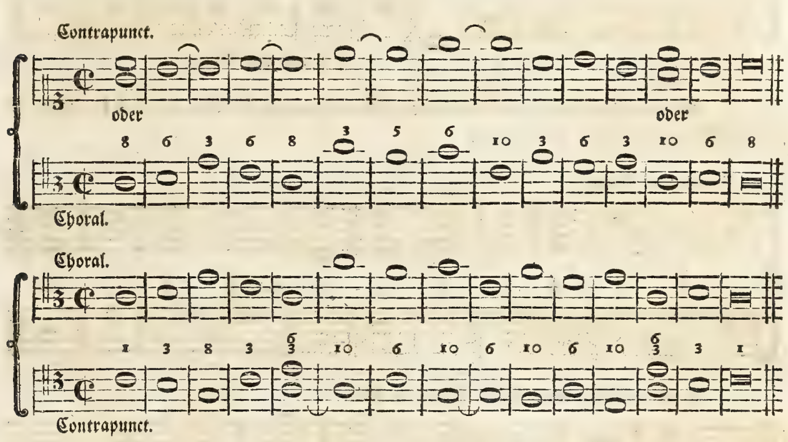
Fortsetzung des vorigen.

Niemand kann zu einem erfundenen, oder von dem Lehrmeister aufgegebenen Gesange eine, oder mehrere Stimmen verfertigen, bevor dieser Gesang nicht genau betrachtet, und untersucht wird in welche Tonarten er schon für sich ausweicht, oder welche Tonarten in ihm selbst enthalten sind. Man nimmt zwar anfänglich die simpelsten Chorále nach den acht Kirchen = Tönen, oder nach den leichtesten der überall angenommenen 24 Tonarten. Aber alle Noten des vorgeschriebenen Gesanges bleiben nicht immer in der Haupttonart (welche die letzte Note anzeigen muß) sondern die Tonarten wechseln gern mit ihren verwandten ab z. B.

Choral in C dur.
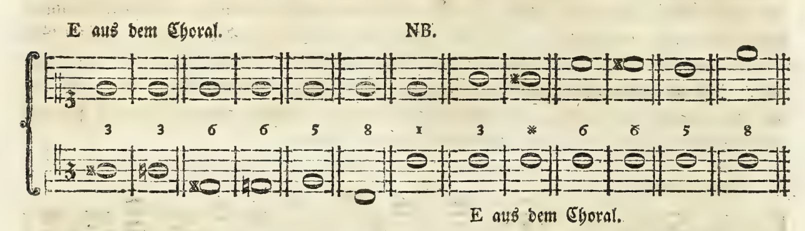


Hier stehen die erste und letzte Note richtig im C Accord, wenn sie begleitet werden. Die zwote und dritte stammen vom G dur ab; die vierte und fünfte wiederum her von C dur; die sechste und siebende gehören zum A moll Accorde. Die achte und neunte zusammen betrachtet gehören zum E moll. Die zehnte stammt her von A moll; die eilfte von D moll; oder beyde zusammen betrachtet vom F dur. Die zwölfte kann als die Octave des G dur, oder als die Quint, des C dur Accords angesehen werden. Die dreyzehnte kann man für den Hauptton, oder für die Terz von A moll, oder für die Sexte über E, wenn der Kontrapunct unten dazu gesetzet wird, annehmen. Die vierzehnte muß betrachtet werden, als Oberquinte vom G dur; welches G erst, im drey und mehrstimmigen Satze, im vorletzten Tacte erscheinen darf. Im zweystimmigen kömmt nur H darzu; denn in den fünf Gattungen a due, sind unsere zwo Cadenzen 6 8 || b3, 1 || nur halbe Cadenzen. Nun können beyläufig folgende Accorde über diesen Choral oben, und unten gemacht werden.
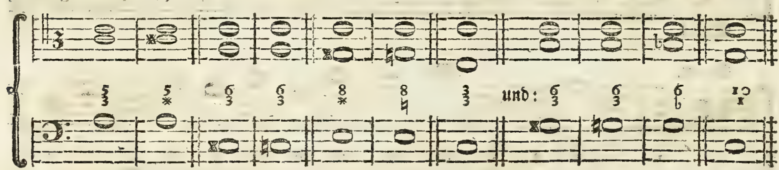


Wenn man (wie es seyn soll) den Choral versetzt, muß man, in dem neuen Kontrapuncte, die Accorde hin und wieder verändern; weil die Zuhörer allezeit etwas anders hoffen, und das Abschreiben des Kontrapunctes in einer Octave tiefer oder höher nichts Neues hervorbringt. In dem drey- und vierstimmigen Satze ist das nämliche zu beobachten. Da in der ersten Gattung a due, a tre, und a quattro 2c. nur vollkommene und Sexten Accorde (wie die 4te Regel lautet) erlaubt sind, so kann in einem zweystimmigen Satze schon die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte, die reine Quinte, und die reine Octave angebracht werden; die kleine und große Dezime ebenfalls; welche hier aber nur als Terzen zu betrachten

sind; der reine Einklang auch, aber nur (wie die 5te Regel lautet) im ersten und letzten Tacte, oder Tacttheile, z. B. wenn in einem Chorale, der in der Oberstimme steht, und in einer leichten Tonart gesetzt ist, der Ton E mitten hindurch vorkommt, so kann man folgende sechs erlaubte Intervalle mit der Unterstimme dagegen anbringen; doch bald dieß, bald jenes. Ist aber das nämliche E in dem Chorale unten, so kann man in der Oberstimme eben so viele darüber setzen, z. B.
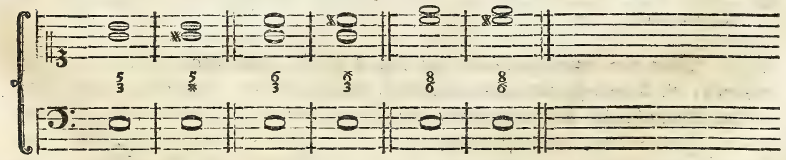


Im dreystimmigen Satze können folgende consonirende Accorde über dem E, wenn es in der Oberstimme steht, statt finden:
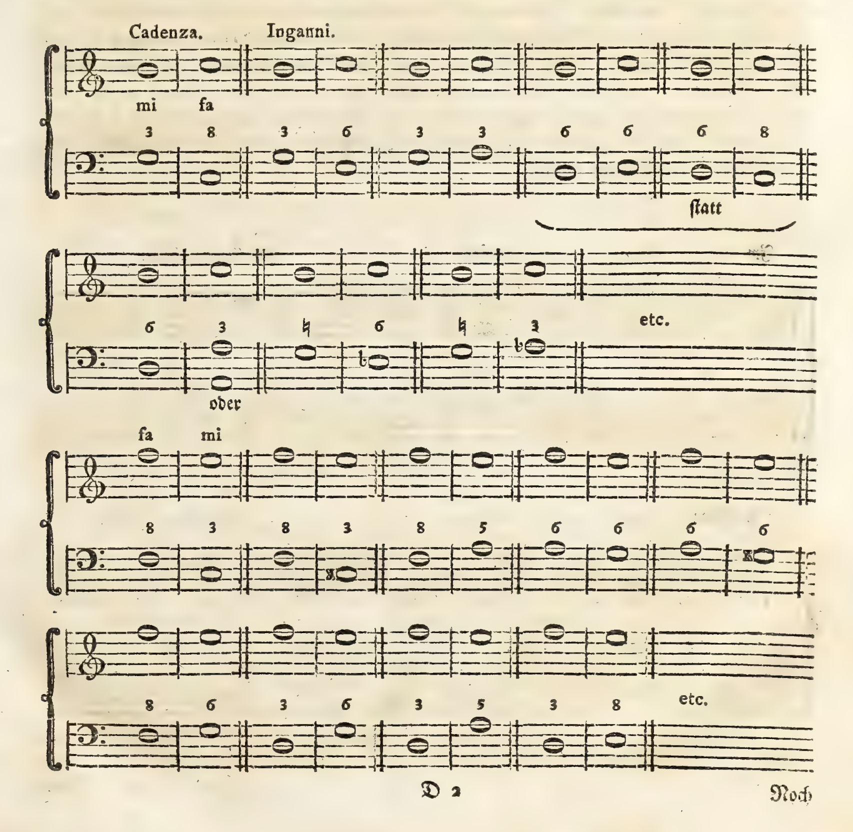




Folgende aber, wenn es der Grundton hat:
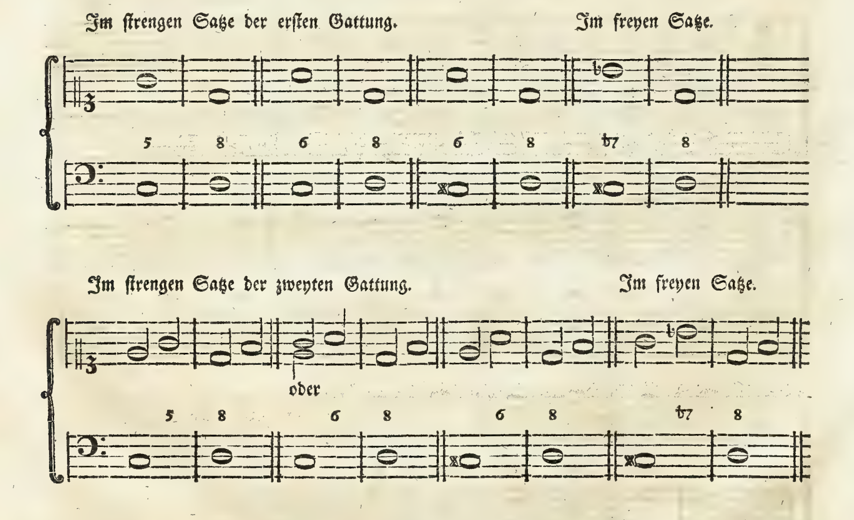


Bey dem vierstimmigen Satze eben die nämlichen, nur mit Hinzusetzung des vierten Intervalls, welches meistentheils die reine Octave, oder die reine Quinte, oder die verdoppelte Terz,

Terz, oder die verdoppelte Sexte seyn wird. Endlich sind die Regeln des guten Gesanges im Kontrapuncte, gleichwie im Choral selbst, nicht zu vernachläßigen, deren eine diese ist: daß man nach einem Sexten= oder Octaven=Sprunge hinauf, wiederum herab gehen oder springen solle; und so auch umgekehrt. Eine andere verlangt, daß man den siebenden großen Ton, welcher die empfindliche Note (nota sensibilis) genennt wird, um einen halben Ton, nämlich in den achten, steigen, den vierten ordentlichen Ton aber, besonders in harten Tonleitern, in den dritten herab fallen lasse, ohne daß immer der verhofte Accord folgen müßte, indem die Trugschlüsse (Inganni) bis zum Hauptschlusse schöner, und nothwendiger sind, z. B.



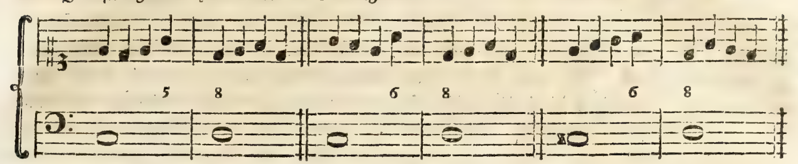
 Noch

Noch ist zu merken, daß bey den alten Tonlehrern die Ottava battuta so wohl in zwey- als mehrstimmigen Sätzen verbothen war. Ich möchte sie weder im strengen, noch im freyen zweystimmigen Satze machen; in dem dreystimmigen geht sie mit; in dem vierstimmigen ist sie wiederum etwas besser, besonders, wenn der doppelte Kontrapunct der Octave davon Theil nimmt. Die Ottava battuta, auf deutsch Streich-Octave, ist diejenige, die auf einem guten Streich, oder Schlag, das ist: auf einem guten Tacttheil kömmt. In den zwey- und dreyschlägigen Tacten ist es der erste Schlag, oder die erste Note. In dem ganzen, oder so genannten Viervierteltacte ist es das erste und dritte Viertel. In den sechsschlägigen Tacten ist es auch der erste, und dritte. In den zwölfschlägigen Tacten ist es der erste und sechste Schlag. Die übrigen Schläge, oder Tacttheile heissen schlechte; wovon in der dritten Gattung noch ausführlicher gehandelt werden wird. Wenn also von einem schlechten Tacttheile auf einen guten, in der Oberstimme, durch einen Quarten, Quinten, oder Sexten-Sprung herab in die reine Octave gesprungen wird, und die Unterstimme nur um einen halben oder ganzen Ton in der Gegen-Bewegung hinauf geht, so heißt ein solches Verfahren die Ottava battuta machen, und kann sich auf folgende Arten ereignen:
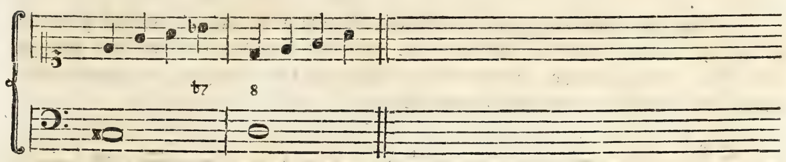


Im

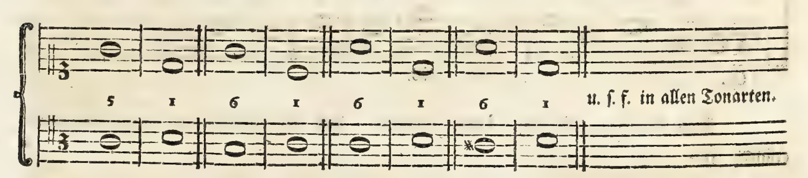
Im strengen Satze der dritten Gattung.
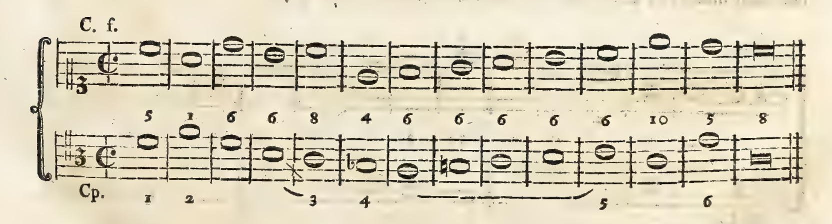


Im freyen Satze.



Die Ursache, warum sie verbothen wurde, mag vielleicht diese seyn: weil sie sich zu sehr verliehrt, und fast dem Einklange gleichet, z. B.
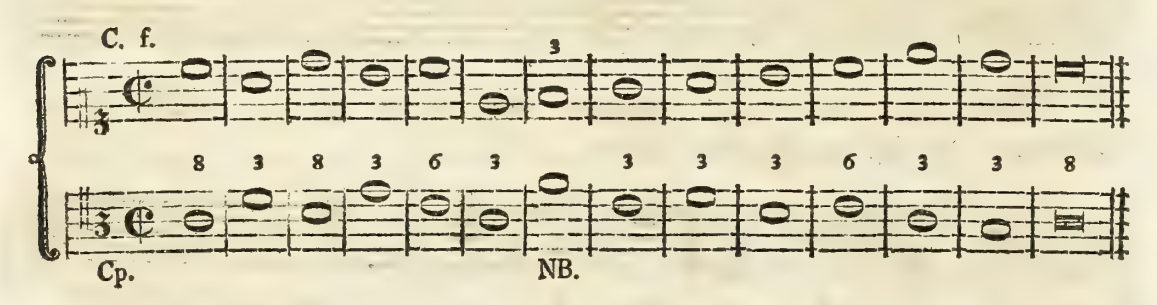


Nun folgt ein Beyspiel über die erste Gattung.



Hier sind sechs Fehler, welche die untern Zahlen andeuten.
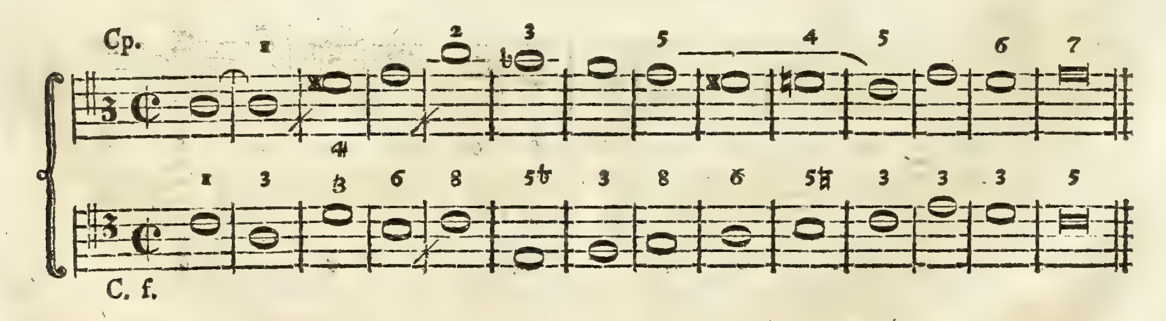
Der erste ist: daß nicht in der nämlichen Tonart angefangen worden, welche der Cantus firmus am Ende hat; denn in einem C dur Tone darf man nicht F zum Grundtone nehmen. Der zweyte Fehler ist, der Unisonus, welcher nur bey der ersten und letzten Note zu machen erlaubt ist. Der dritte ist die Cadenzmäßige Octave, vor welcher die große Septe vorher gieng. Der vierte ist die übermäßige Quarte; weil hier in der ersten Gattung noch keine Dissonanz zu brauchen erlaubt ist. Der fünfte Fehler ist: daß zu viele Sexten gleich nach einander gesetzt worden sind, welche, gleich den vielen Terzen oder Dezimen, zu kindisch und abgeschmackt lauten.

Der sechste Fehler ist (ohne die verdeckten Octaven zu betrachten) die Baß=Cadenz in der untern Stimme; denn die vorletzte Note, wenn auch statt dem Alte der Baß gebraucht wird, muß (den freyen Satz ausgenommen) allezeit die kleine Unterterz im zweystimmigen Satze seyn. Besser demnach auf folgende Weise:



Das NB. im siebenden Tacte bedeutet, daß das Uebersetzen, und Untersetzen erlaubt sey.
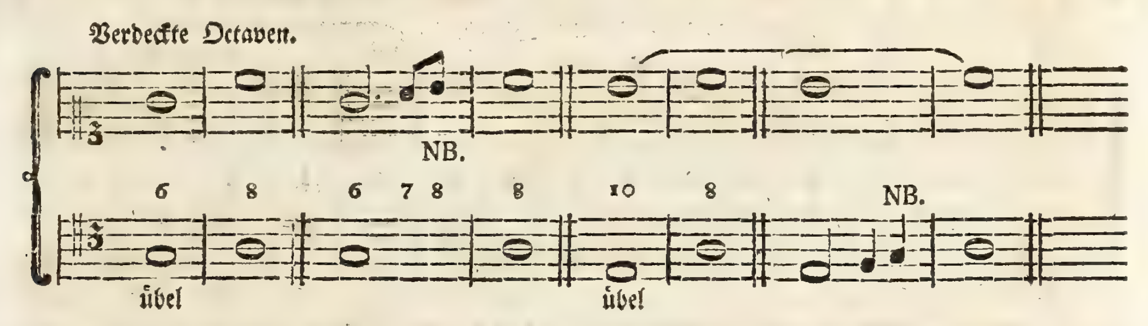
Nun kann der Cantus firmus um eine Octave tiefer gesetzt werden, nämlich als Tenor, und man macht den Contrapunct in einer Oberstimme darzu z. B.



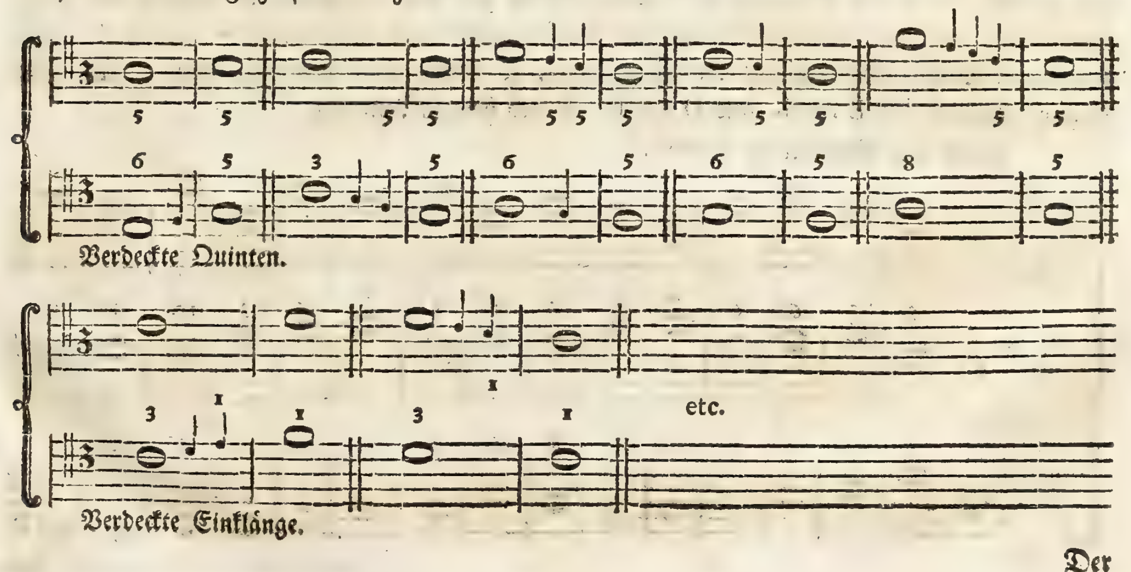
Hier sind sieben Fehler, welche die obern Zahlen andeuten.

Der

Der erste ist der übermäßige Quarten-Sprung vom C ins Fis, im zweyten und dritten Tacte oben. Der zweyte Fehler steckt im vierten und fünften Tacte auch oben, nämlich vom G bis C; weil dadurch verdeckte Octaven entstanden sind. Verdeckte Octaven, Einklänge, und Quinten werden gemacht, wenn bey springenden Fortschreitungen dieser drey vollkommenen Intervallen eins in dem leeren Raume bis zur folgenden offenbaren Octave, Quinte, oder Einklange enthalten ist. Dies zeigt sich, wenn man den leeren Raum der springenden Stimme mit Noten aussetzt.
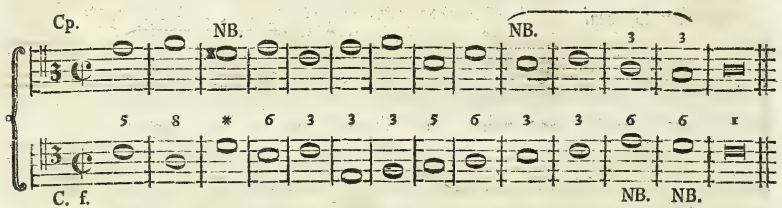


Bey den beyden NB. siehet man, daß ein h in dem Sprunge von G bis C, so wohl im ersten als zweyten Beyspiele steckt; welches h beydemale die verdeckte Octave, das C aber im folgenden Tacte die offenbare ist; der Fehler, wo übel steht, ist eben so groß, als wenn man zwo offenbare Octaven $\frac{h}{H} \mid \frac{c}{C} \|$ machte. Die nämliche Erklärung gilt für die verdeckten Quinten, und Einklänge. Man darf, wie ich so eben gesagt und gezeigt habe, den Sprung der einen Stimme nur mit kleinen Nötchen ausfüllen, um diese verbothenen Octaven, Quinten, und Einklänge zu finden: z. B.
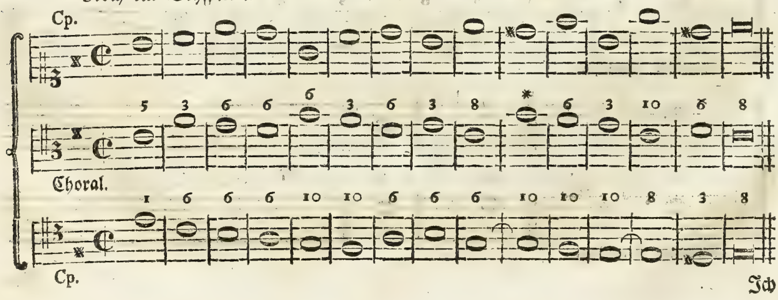


Der

Der dritte Fehler ist die verminderte Quinte B über E, als eine Dissonanz. Der vierte Fehler ist ebenfalls die verminderte Quinte F über H. Der fünfte Fehler ist der Chromatische Gange (oder das Chromatische Geschlecht) vom G bis E herab; indem dergleichen halbtönige Sätze weder hinauf noch herab in dieser Gattung, ohne Begleitung der Instrumente, erlaubt sind. Der sechste Fehler ist die kleine Terz oben in der vorletzten Note, welche allzeit die große Sexte seyn muß. Der siebende Fehler ist die Quinte oben in dem letzten Tacte, welcher allezeit die Octave, oder den Einklang bekommen muß. Besser also auf folgende Art:
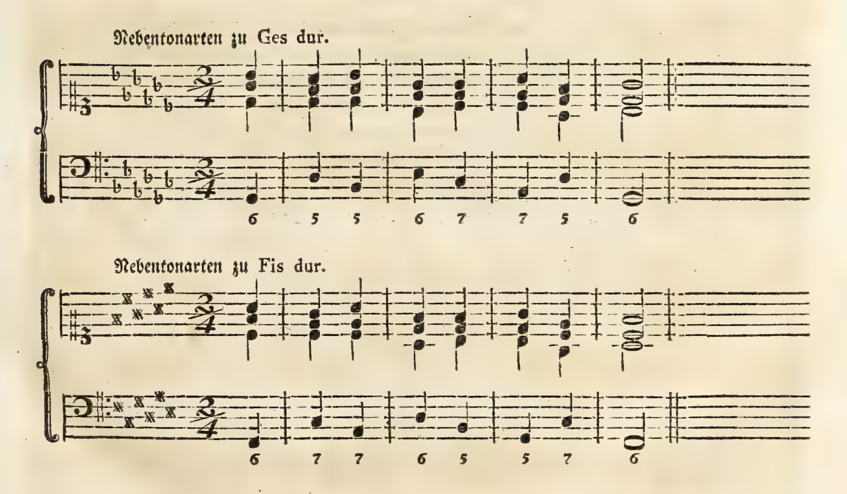


Das erste NB. über Fis im Alt bedeutet, daß das ✕ mit Fleiß angebracht worden ist; weil man auch in die verwandten Tonarten öfters ausweichen darf. Das zweyte NB. über D im Alt bedeutet, daß man auch mehr als drey Terzen gleich nach einander machen darf, wenn eine oder mehrere dabey unter- oder übersetzte sind. Die zwey NB. aber unter dem Tenor bedeuten, daß es erlaubt sey: die untere Stimme über die obere- und umgekehrt: die obere Stimme unter die untere in Consonanzen zu setzen; besonders, wenn die Accorde schon nahe beysammen sind. Sie bedeuten auch, daß über E und D statt Terzen, Sexten beziffert werden müssen; weil kein Organist im General-Basse mit überschlagenden Händen spielen darf; denn wenn man hier über dem Tenore zwo Terzen gleich nach einander setzte, worzu im vierstimmigen Satze die Quinte und Octave gehören, so würde statt dem verkehrten C dur- und G dur- Accorde der E moll- und D moll- Accord heraus kommen.

Noch ein Beyspiel in E moll.



Ich habe schon im 4ten Kapitel gezeigt, daß die Griechen, und unsere alten Tonlehrer wunderliche 12 Tonarten hatten. Ihre E Tonart, welche sie Modum phrygium nannten, scheint nichts anders als ein Bastard zu seyn. Daß ihn Herr Kapellmeister Fux in seinen Beyspielen mit der kleinen Terz zu begleiten anfängt, und ihn mit der großen schließt, so wie die übrigen weichen Tonarten, ist sehr sonderbar. Doch bleibt Ihm sein unsterblicher Ruhm, weil Er vielen hunderten zum Lehrer und Muster gedient hat. Was kann Er dafür, daß sich in unsern Zeiten vieles geändert hat? Die übrigen fünf Modi authentici giengen noch an; wenn sie nur die nothwendigen Be, und Kreuze, welche ihren Gesang verschönert haben würden, vorgezeichnet hätten.

Wir wollen also die im nämlichen Kapitel festgesetzten 24 Tonarten der neuern Komponisten durch alle fünf Gattungen beybehalten. Nur wünschte ich, daß in den härtern, das ist: schwerern Tonarten statt Fis dur, Ges dur, den Vorzug hätte; indem diese letztere Tonart leichtere Verwandte hat, als jene. Ich will nur ein allgemeines Beyspiel der sechs verwandten Tonarten in Ges dur, und Fis dur hersetzen; und aus diesem einzigen wird man gleich einsehen lernen, daß Ges dur, wegen der leichtern verwandten Nebentonarten, auch leichter in der Ausübung ist, als Fis dur; obwohl beyde Tonarten sammt dieser Fortführung dem Gehör gleichlautend sind: z. B.
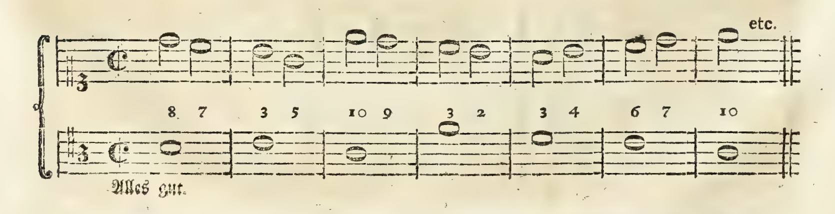


Hier sieht man ganz klar, daß Ges dur, in leichtere Tonarten übergeht, als Fis dur. Man betrachte nur die unter dem Basse gesetzte Zahlen (wodurch ich hier nicht die Accorde, sondern die Anzahl der Bee, und Kreuze verstehe, welche ein jeder Tact als neue und verwandte Tonart mit sich führt) so wird man einsehen, daß Ges dur, nur zwo Tonarten mit sieben Been, und drey mit fünf Been; Fis dur aber drey Nebentonarten mit sieben Kreutzen, und nur zwo mit fünf Kreutzen habe. Ich will von den doppelten Kreutzen oder so genannten spanischen Kreutzen × noch schweigen, welche über den Dominanten dieser harten Tonarten vorkommen müßten, wenn sie schlußweise angebracht würden. Folglich ist Ges dur für Sänger und Instrumentisten weit leichter und natürlicher; weil die Vernunft selbst jedermann sagt: was mit Wenigen verrichtet werden kann, soll man mit Vielem nicht thun. Wenn man nun durch einige Moll- und Dur-Tonarten die erste Gattung bis zu erlangter Leichtigkeit geübt hat, so schreitet man zur andern mit den nämlichen Choralen.

Neuntes Kapitel.

Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche aus zwo, oder drey Noten über oder unter einer besteht.

Erstens ist hier zu merken, daß der Anfang im Kontrapuncte mit, oder ohne Pause, die einen Streich oder Tacttheil gilt, könne gemacht werden; in beyden Fällen aber muß die Anfangs-Note eine vollkommene Consonanz seyn. In den übrigen Tacten muß der Niederstreich oder der gute Tacttheil allezeit eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz haben. Die Aufstreiche oder schlechten Tacttheile können eine Consonanz (auch so gar den Einklang, welcher hier im Aufstreiche allezeit, im Niederstreiche aber nur im ersten und letzten Tacte erlaubt ist,) oder eine Dissonanz bekommen. Die Dissonanzen aber, als: die drey Secunden, die drey Quarten, die verminderte, und übermäßige Quinte, die drey Septimen, die kleine und große None müssen nicht sprungweise, sondern stufenweise angebracht werden, z. B. zwischen drey herab, oder hinauf gehenden Noten:



6 5♮ 3 1 6 5 3 2 6 3 10 9 6 8 7 3 5

etc.

NB. etc.

5 4 6 7 10 3 2 3 5 3 4 6 8 etc. 5 7 3
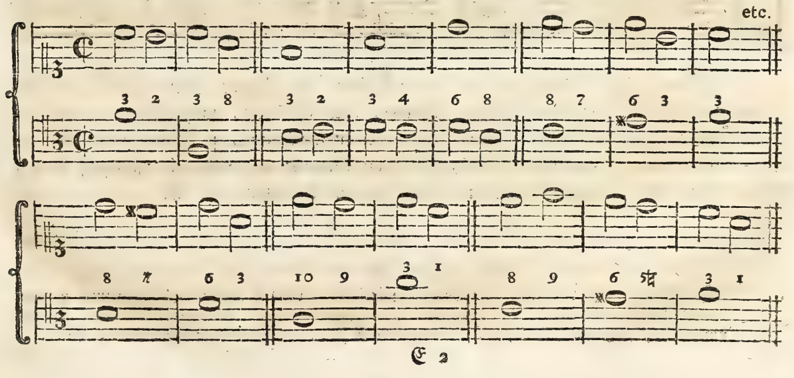
etc. übel
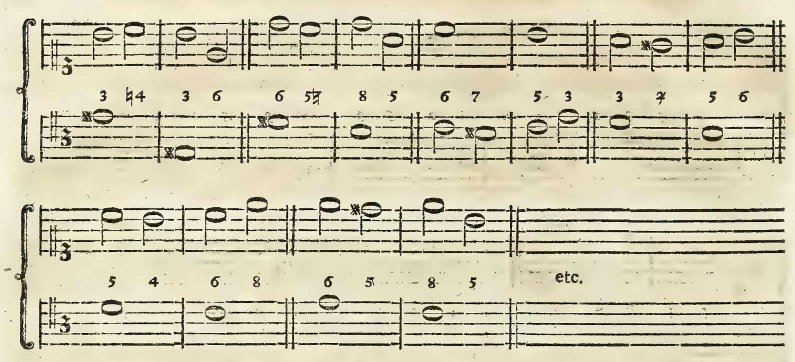
NB. etc. NB. etc.

3 7 3 5 4 10 3 2 3
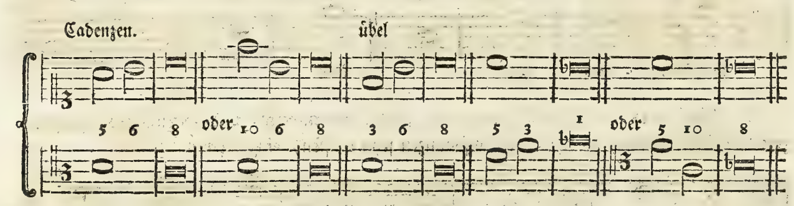
übel NB. etc. übel übel

Auch ist es erlaubt die Dissonanzen, so gar verminderte, und übermäßige, zwischen zween gleichen Tönen, welche aber Consonanzen seyn müssen, einzusperren, z. B.
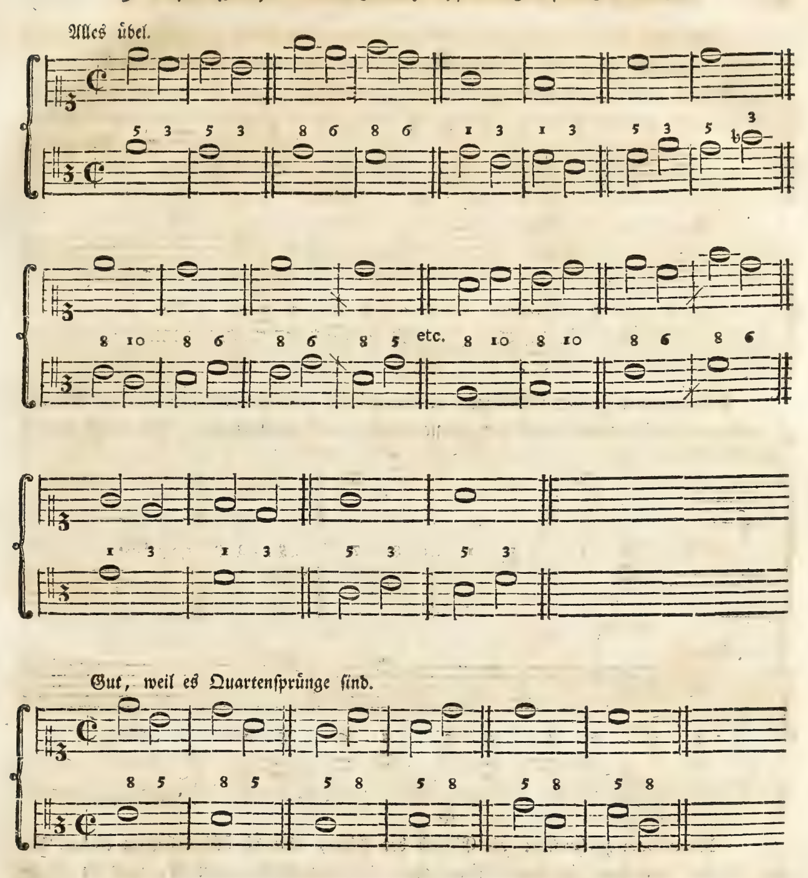




Zweytens muß der vorletzte Tact im obern Kontrapuncte die reine Quinte und große Sexte, oder auch die kleine Dezime und große Sexte nach einander bekommen; welche große Sexte wiederum in die Octave hinüber den Schluß macht. Im untern Kontrapuncte aber wird im vorletzten Tacte allezeit die reine Quinte und kleine Terz, oder Dezime angebracht *) worauf der letzte Tact im Einklange, oder in der Octave schließt, z. B.
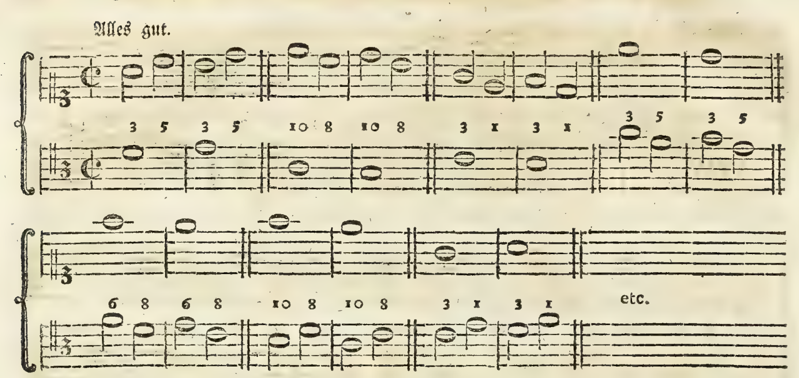


Drittens ist verbothen von einer reinen Quinte, oder Octave, oder einem reinen Einklange wiederum in eine solche Quinte, Octave, oder Einklang, zwischen welchen nur ein Terzen-Sprung gemacht wird, so gar in der widrigen Bewegung, zu gehen; weil auf diese Art zwo Quinten rc. steigend oder fallend, gleich nach einander angebracht, eben so scharf in das Gehör fallen, als zwo reine Quinten rc. in der geraden Bewegung, z. B.

Alles

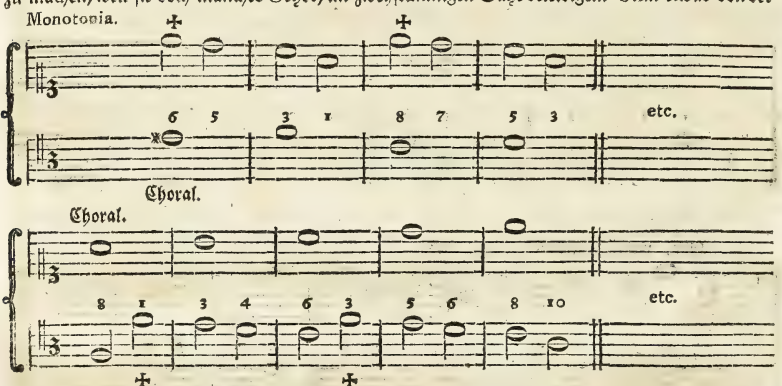
*) Wer sich noch mit der phrygischen Tonart, nämlich: E ohne ✕ abgeben will, der muß in dem untern Kontrapuncte die kleine Sexte statt der Quinte nehmen; weil das B. in dieser Tonart keinen Platz hat; und das bloße H eine verminderte fehlerhafte Quinte im Niederstreiche wäre.



Wenn aber die Quinten, oder Octaven, oder die Einklänge im Aufstreiche, und die Terzen, oder Sexten im Niederstreiche gemacht werden, so sind sie nicht fehlerhaft, z. B.



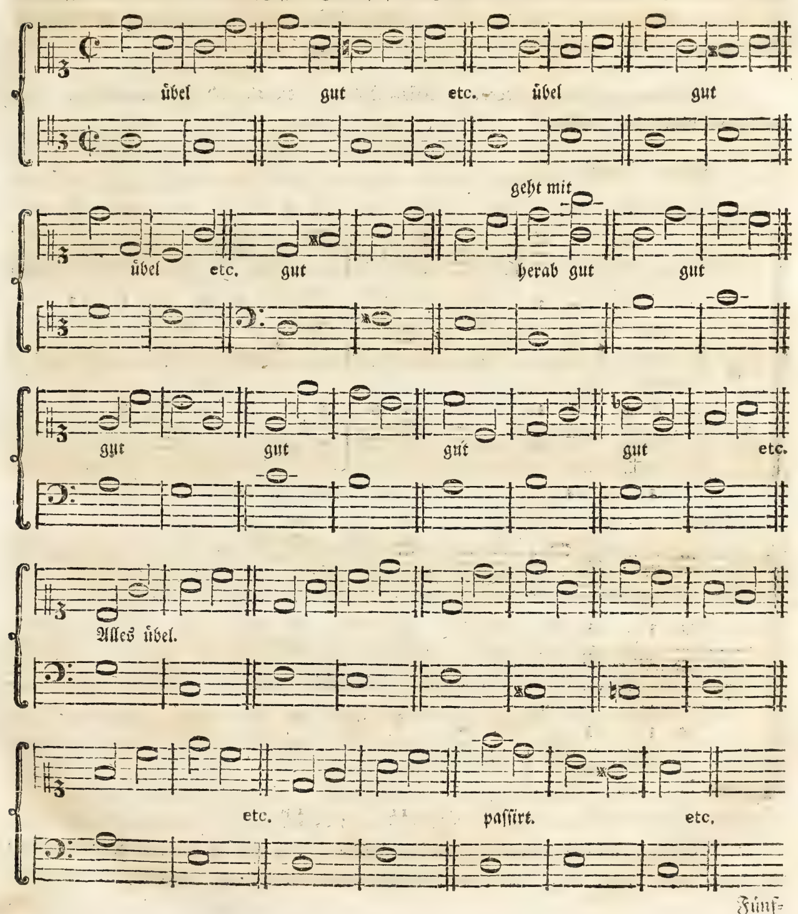
Doch wiederrathe ich den Anfängern viele dergleichen nachschlagende Quinten, oder Octaven zu machen, weil sie doch manches Gehör, im zweystimmigen Satze beleidigen. Nun etwas von der



Monotonia zu deutsch: die Einheit der Töne, oder die Wiederholung einiger Noten, ist hier verbothen; im freyen Satze aber, der kein Kontrapunct ist, wird sie oft gefunden. Doch machen gute Meister zum zweytenmale einen andern Baß, oder andere Mittelstimmen dazu; oder sie wechseln mit den Instrumenten, mit piano, und forte ab; oder sie setzen diesen gleichen Gedanken zum zweytenmale um eine Octave höher oder tiefer. Hier sind sie beyde eckel- und fehlerhaft; obwohl der Choral variirt ist. Viertens soll, nach einem großen Sprunge in zwo Noten, die dritte wenigstens durch einen Quarten- oder Terzen-Sprung, wenn

es

es stufenweise nicht möglich ist, wiederum zurückkehren. Auch sollen drey, oder vier springende Noten niemals in sich allein einen Nonen- oder großen Septimen-Accord ausmachen, wenn auch der Cantus firmus als Grundstimme gute Accorde hervorbrächte. Auch eine kleine Septime in drey, oder vier Noten durchgesprungen, ist selten gut. Die verminderte kann geduldet werden.
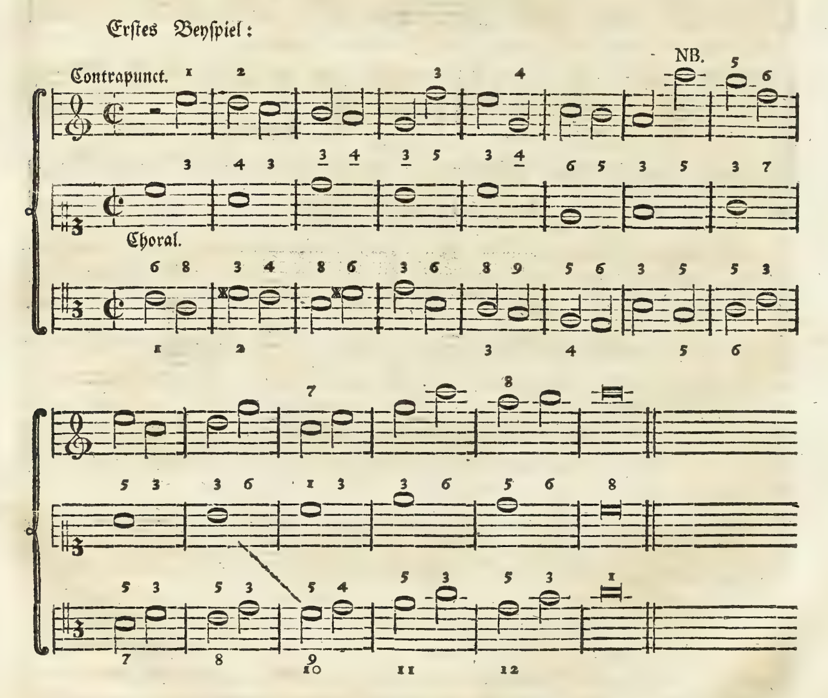


Fünf-

Fünftens sind die Sprünge über die reine Octave hinaus, wie auch die drey Septimen-Sprünge, und die meisten verminderten sammt allen übermäßigen hier ebenfalls, gleichwie in den übrigen Gattungen, mit zwo Noten allein verbothen. Diejenigen Dissonanz-Sprünge aber, welche in der ersten Gattung durch zween Tacte oder Streiche ꝛc. in einer Stimme allein zu machen erlaubt waren, sind auch hier in einem Tacte, oder vom Aufstreiche in folgenden Niederstreich hinüber erlaubt.

Uebrigens müssen alle Regeln der ersten Gattung (die 4te und 5te ausgenommen) hier auch noch beobachtet werden.

Erstes Beyspiel:



In dem obern Kontrapuncte sind acht Fehler. Der erste ist schon in der ersten Note E; weil damit in der Terz, als einer unvollkommenen Consonanz, angefangen worden ist.

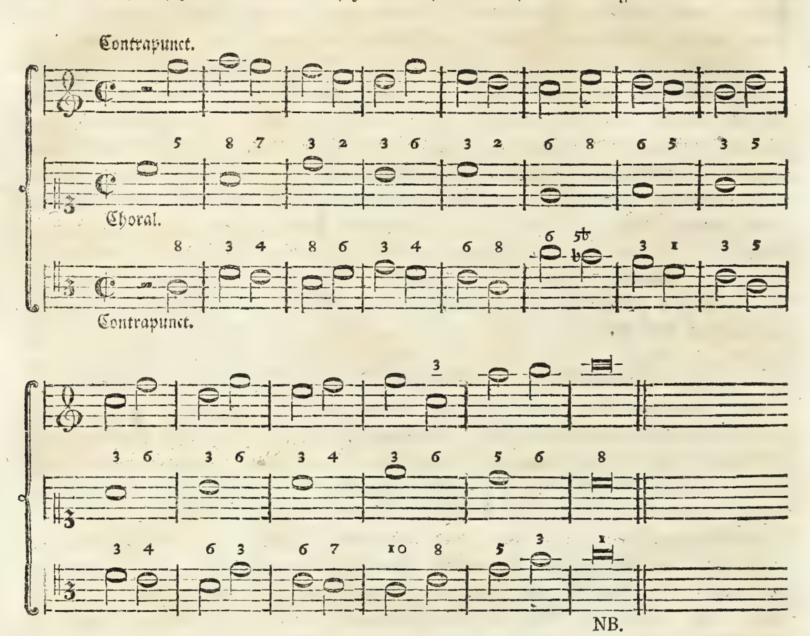
Der

Der zweyte Fehler ist die folgende Note D; weil im Niederstreiche die Dissonanzen verbothen sind. Der dritte Fehler ist F nach G, im vierten Tacte; nicht, weil dieses F eine sprungweise gemachte verminderte Quinte ist, und sich herab, wie es gewöhnlich ist, in die Terz auflößt; sondern, weil es ein Septimen-Sprung ist; welcher nur im freyen Satze erlaubt wird. Der vierte Fehler ist G im Aufstreiche des fünften Tactes; da dieses G als eine untersetzte Quarte und Dissonanz, nicht stufenweise angebracht worden. Der fünfte Fehler ist H im achten Tacte mit dem folgenden F betrachtet, welche zween Töne zusammen einen übermäßigen Quarten-Sprung machen. Der sechste Fehler ist das nämliche F, welches eine sprungweise frey angeschlagene Septime, und Dissonanz ist. Der siebende Fehler ist der Einklang c c im Niederstreiche des eilften Tactes; welcher nur in Aufstreichen (den ersten und letzten Tact ausgenommen) erlaubt ist. Der achte Fehler ist die reine, in der geraden Bewegung angebrachte Quinte A im vorletzten Tacte. Das NB. über C im siebenden Tacte, hat eine doppelte Bedeutung, die erste ist: daß der Decimen-Sprung für alle Singstimmen im Contrapunct verbothen; die zweyte: daß, wenn die oberste Stimme im Violin Schlüssel, nicht für eine Geige, Hoboe, oder Querflöte ꝛc. sondern für den Sopran gesetzt wäre, dieses hohe c, auch das dabey liegende H, schon zu hoch ist.

In dem untern Contrapuncte sind zwölf Fehler. Der erste ist wiederum die erste Note E, welche als Sexte zum C, hinauf eine unvollkommene Consonanz ist; in welcher man weder anfangen noch endigen darf. Der zweyte Fehler ist Fis, die erste Note des zweyten Tactes; weil vom vorhergehenden C bis dahin ein übermäßiger Quarten-Sprung entsteht. Der dritte Fehler ist C im fünften Tacte; weil dieß mit dem c im Discante eine Cadenzmäßige Octave wegen der vorhergehenden großen Sexte macht. Der vierte Fehler ist A im sechsten Tacte; weil man hier von einer Dissonanz in eine vollkommene Consonanz, in der geraden Bewegung, nicht gehen darf. Der fünfte Fehler ist die verminderte Quinte H, zum F als eine Dissonanz im Aufstreiche *) sprungweise angebracht. Der sechste Fehler ist die offenbare reine Quinte G nach der verminderten: $\frac{f}{h} \mid \frac{g}{c} \parallel$ in der geraden Bewegung. Auch absteigend ist es im zweystimmigen Satze nicht gut, wenn man es z. E. so machte: $\frac{g}{c} \mid \frac{f}{h} \parallel \frac{h}{e} \mid \frac{a}{dis} \parallel$ u. s. m. im dreystimmigen geht es an. Der siebende Fehler ist ebenfalls die Quinte A, über D im neunten Tacte; welchen Fehler nicht einmal die widrige Bewegung nach einen Terzen-Sprunge gut macht. Der achte Fehler im zehnten Tacte h, über E ist der nämliche Fehler. Der neunte im eilften Tacte C, über F ist abermals dieser Fehler. Der zehnte Fehler ist der unharmonische Querstand, wenn man das nämliche F gegen das vorhergehende Discant h, betrachtet. Der eilfte Fehler steckt in den verdeckten Quinten vom eilften bis zwölften Tact: $\frac{c}{g} \mid \frac{e}{a} \parallel$ das ist: von einer Quarte, oder von was es sonst

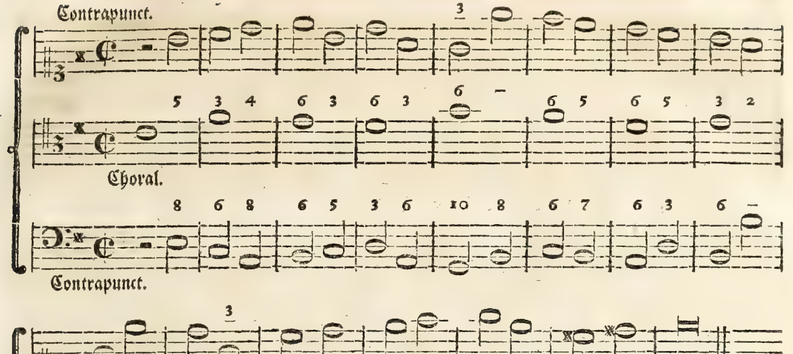
*) Im Niederstreiche ist sie im zweystimmigen Satze gar nicht erlaubt.
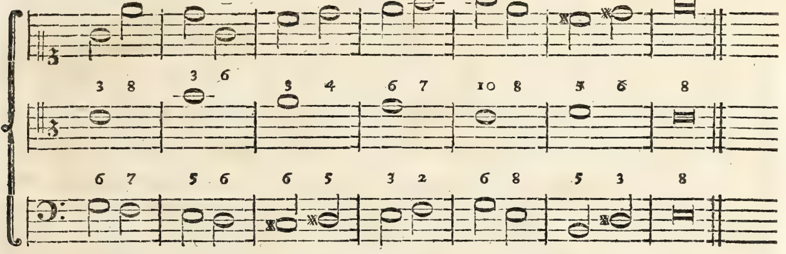
sonst sey, in eine reine Quinte, in der geraden Bewegung. Den zwölften Fehler endlich macht die Quinte g d, im vorletzten Tacte, die nach der Terz c e, ebenfalls in der geraden Bewegung ist gesetzt worden. Man sehe nun beyde Contrapuncte verbessert:



Das NB. bey der letzten Noten C im Alte hat zweyerley Bedeutung. Die erste ist: Daß dieses C für einen Altisten nicht zu hoch sey, auch nicht das nächste D. Wohl aber weiß ich aus eigener Erfahrung, daß die Knaben selten das tiefe F auf der untern Linie, und das benachbarte G laut intoniren können. Die zweyte Bedeutung ist: daß dieses nämliche C den in den vorhergehenden vier Noten: c, e | g, h | durchsprungenen großen Septimen-Accord erlaube, und gut mache; weil es als folgende Octave des vorgehenden C, die empfindliche Note H hinauf gehen macht, und dadurch die drey letzten Tacte des Contrapunctes in sich allein einen guten Gesang haben. Zweytes Beyspiel in E moll.

Con-
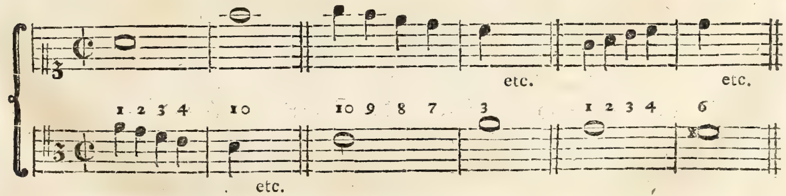




Zehntes Kapitel.

Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche 4, 6, oder 8 Noten über einer zuläßt.

In dieser Gattung sind, nebst den vorigen Regeln, noch folgende Anmerkungen zu beobachten: die erste Note muß in gleichen und ungleichen Tacten, durchaus eine Consonanz seyn; die übrigen aber (doch jede besonders gemeynt) können Dissonanzen seyn, wenn sie stufenweise angebracht werden, und zwischen zwoen Consonanzen zu stehen kommen, z. B.



etc. etc. etc. etc.
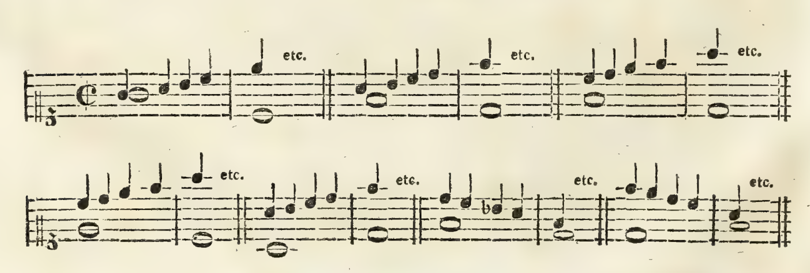
5 4 3 3 10 9 8 7 5 8 7 6 5 3 3 4 5 6 10

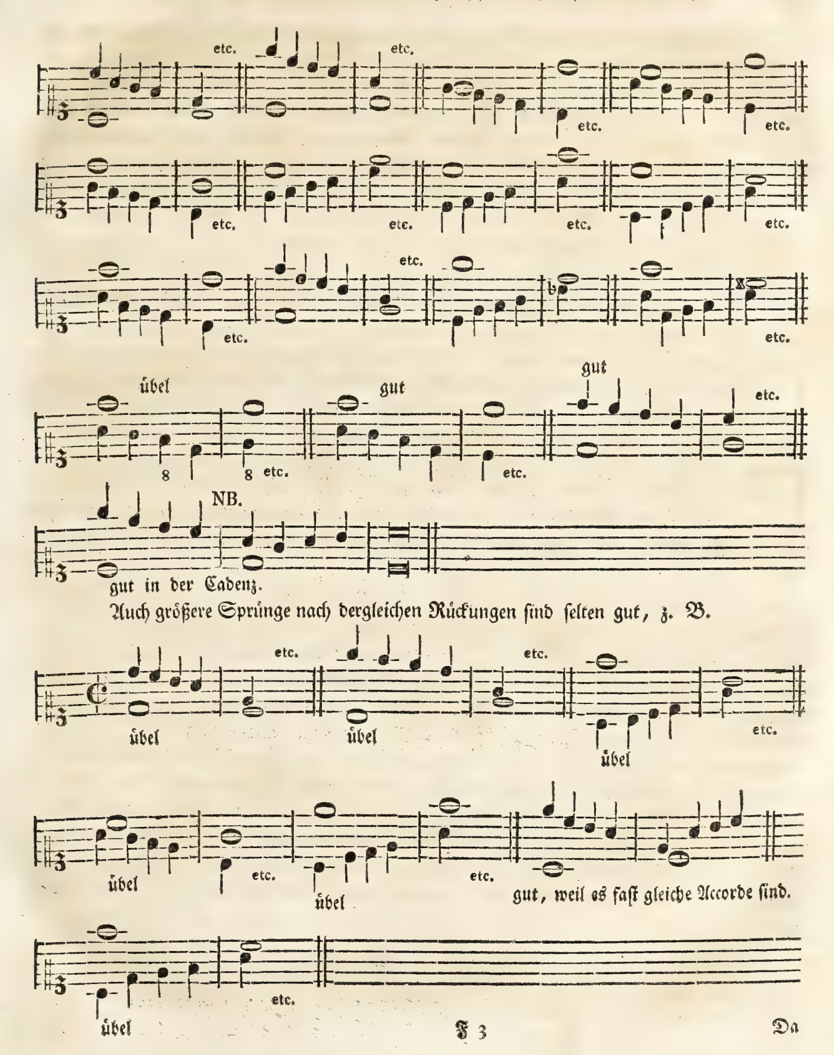
5 6 7 8 10 6 5 4 3 6 3 4 5 6 10 3 5 6 7 10

etc. etc. etc. etc.

8 2 3 4 5 8 6 7 8 9 10 8 etc. 3 4 5 6 7 8 9 10 6 7 8 7 6543 etc.

Hier ist auch zu merken, daß es ein Fehler wider den guten Gesang wäre, wenn man nach vier, oder auch nur drey stufenweise hinauf gehenden Noten in den folgenden Tact hinüber einen Terzen-Sprung hinauf machte; und diß auch umgekehrt: wenn man nach drey, oder vier stufenweise herab gehenden Noten in den neuen Tact hinüber noch einen Terz-Sprung herab machte, z. B.
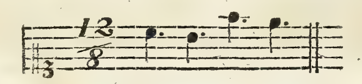




etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
übel
8
8 etc.
gut
etc.
gut
etc.
NB.
gut in der Cadenz.
Auch größere Sprünge nach dergleichen Rückungen sind selten gut, z. B.
etc.
etc.
übel
übel
übel
etc.
übel
etc.
übel
etc.
gut, weil es fast gleiche Accorde sind.
übel
etc.

Da

Da man aber in dieser Gattung (wie schon gesagt worden) vier, sechs, oder acht Noten über, oder unter einem festen Gesange (cantus firmus,) oder Choral setzen kann, so ist vorher zu erklären, was ein Tacttheil, und ein Tactglied sey, und wie viel ein jeder Tact deren habe, um sicherer etwas Regel- und Tactmäßiges setzen zu können. Die Tacttheile zeigt meistentheils die obere Ziffer des vorgezeichneten Tactes an, z. B. $\frac{2}{4}$ hat zwey Tacttheile; der Niederstreich, oder die erste Viertelnote heißt der gute Tacttheil; der Aufstreich aber, oder die zweyte Viertelnote heißt der schlechte Tacttheil. Der gemeine Allabreve-Tact hat ebenfalls nur zween Tacttheile; der Niederstreich oder die erste halbe Note, ist der gute Tacttheil; der Aufstreich aber, oder die zweyte Halbnote ist der schlechte Tacttheil.

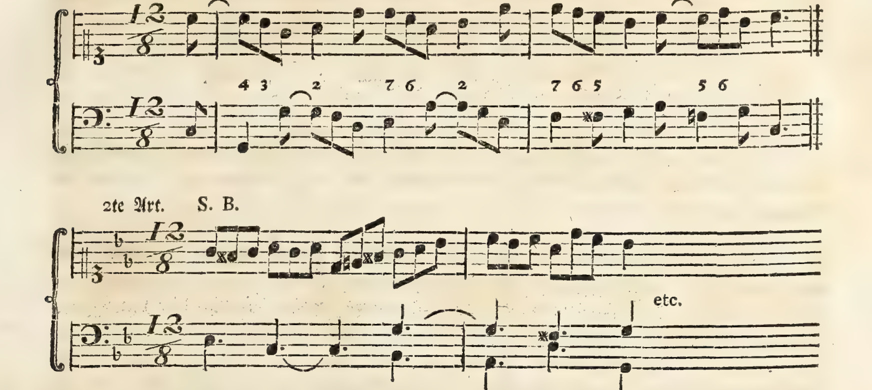
Der dreyviertel Tact hat nur einen guten Tacttheil, und zween schlechte; der Niederstreich oder die erste Viertelnote heißt der gute Tacttheil, der zweyte, und dritte Streich, oder die zweyte und dritte Viertelnoten heißen die schlechten Tacttheile. Ein gleiches gilt bey dem $\frac{3}{2}$ Tacte; nur daß dieser (wie allen Tonkünstlern bekannt ist) statt drey Viertelnoten, drey Halbnoten als Tacttheile hat, u. s. f. von allen Tripel-Tacten. Der ganze oder so genannte Vierviertel-Tact, welcher zwar mit 4 Streichen geschlagen wird, doch in sich selbst nur ein verdoppelter Zweyviertel ist, hat im Niederstreiche oder in der ersten Viertelnote den ersten guten Tacttheil; in dem andern Streiche oder in der zweyten Viertelnote den ersten schlechten Tacttheil; der dritte Streich oder die dritte Viertelnote enthält den zweyten guten Tacttheil, und der vierte Streich oder die vierte Viertelnote den zweyten schlechten Tacttheil.

In den Tacten mit 6 Streichen ist die erste Note, wenn nur 6 gleich lange in dem Tacte enthalten sind, der erste gute Tacttheil; die zweyte, und dritte sind schlechte Tacttheile; die vierte Note der zweyte gute Tacttheil; die fünfte und sechste schlechte Tacttheile. In den Tacten mit 9 Streichen ist die erste Note ein guter Tacttheil; die zweyte und dritte sind schlechte; die vierte Note ist ein guter Tacttheil, die fünfte und sechste sind schlechte; die siebende Note ist abermal ein guter Tacttheil, die achte und neunte sind schlechte Tacttheile. In den Tacten mit 12 Streichen sind die erste, vierte, siebende, und zehnte Noten gute Tacttheile; die übrigen als: die 2te 3te 5te 6te 8te 9te 11te und 12te bleiben die schlechten Tacttheile. Wenn man diese letztern Tacte nach Art des Vierviertel-Tactes behandelt, wo eine punctirte Note, die zwar drey gleiche Theile in sich enthält, nur einen Streich gilt (denn diese Tacte werden ohnehin nur mit vier Streichen geschlagen) so kann die erste ein guter Tacttheil, die zweyte ein schlechter, die dritte wiederum ein guter, und die vierte Note wiederum ein schlechter Tacttheil seyn, z. B.

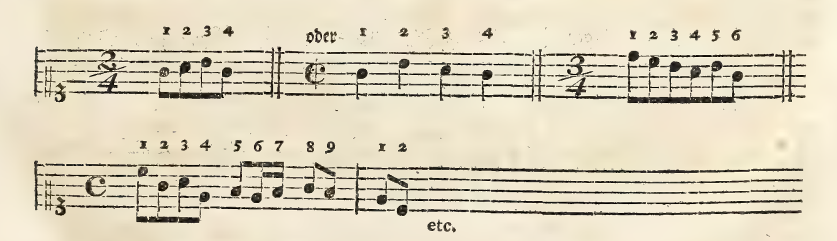


Folglich

Folglich kann man in dergleichen Tacten die Bindungen auf zweyerley Weise anbringen, z. B.



Wenn in einem gleichen, oder ungleichen Tacte mehrere Noten angebracht werden, als er Streiche enthält, so heissen alle übrigen Noten, die nicht mit einem Streiche anfangen, schlechte Tact-Glieder; die aber mit einem Streiche anfangen, sind die guten Tact-Glieder, z. B.
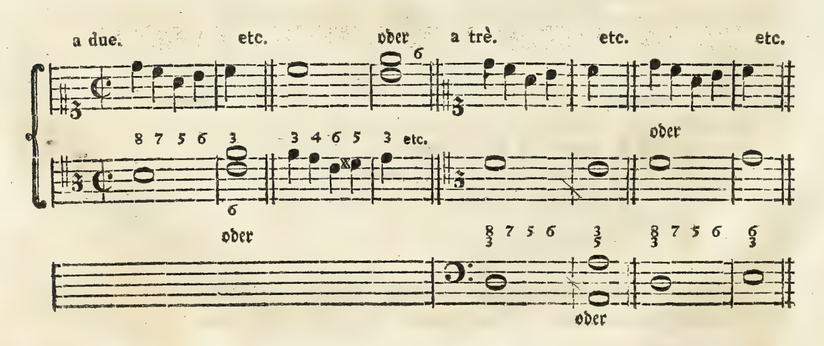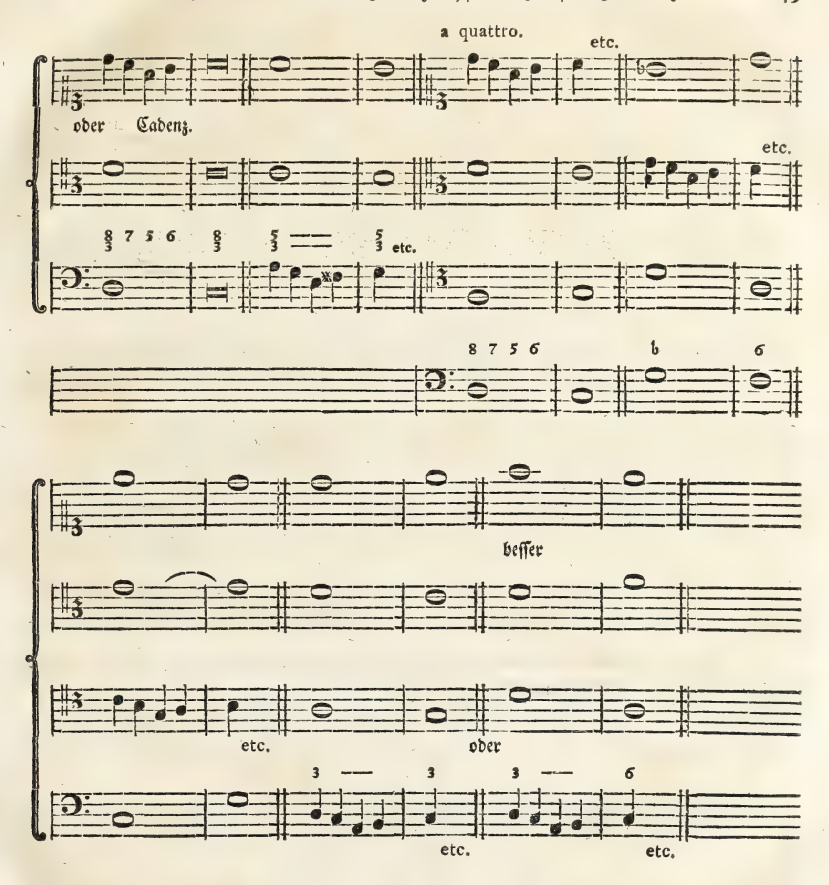


Hier in dem Zweyvierteltacte, gleich wie im folgenden Allabreve-Dreyviertel- und Viervierteltacte sind alle Noten nur Tactglieder. Die erste Note ist bey allen Streichen das gute,

gute, die zweyte aber, oder durchgehende Note, das schlechte Tactglied. Also ist bey dem Beyspiele des Zweyviertel- und Allabreve-Tactes No. 1. ein gutes, No. 2. ein schlechtes, No. 3. ein gutes, No. 4. ein schlechtes Tactglied. In dem Dreyvierteltacte ist ebenfalls No. 1. ein gutes, No. 2. ein schlechtes, No. 3. ein gutes, No. 4. ein schlechtes, No. 5. ein gutes, No. 6. ein schlechtes Tactglied. In dem Beyspiele des Viervierteltactes im ersten Tacte ist No. 1. ein gutes, No. 2. ein schlechtes, No. 3. ein gutes, No. 4. ein schlechtes, No. 5. ein gutes, No. 6. und 7 ein schlechtes, No. 8. ein gutes, und No. 9. ein schlechtes Tactglied. Im zweyten Tacte darauf ist die erste Note nämlich No. 1. ein gutes, und die zwote Note No. 2. ein schlechtes Tactglied.

Kurz: eine solche Note ist in allen Tacten ein Tacttheil, welche einen ganzen Streich gilt; die aber nur einen halben-drittel-viertelstreich oder noch weniger gilt, ist nur ein schlechtes Tactglied.

Ich hoffe, man wird dieß jetzt in allen Tacten klar genug einsehen. Da wir in der vorhabenden Gattung des Contrapuncts uns des Allabreve-Tactes bedienen werden, wo vier gleich geschwinde Noten über eine langsame gesetzet werden müssen, nämlich hier vier Viertelnoten, so muß ich vorher auch melden, was Herr Kappelmeister Fux durch seine zwo Wechselnoten sagen will. Wenn er von der kleinen oder großen Septime in der zweyten Note des Niederstreiches herab in die reine Quint springt, so ist es die obere; wenn er aber von der reinen, oder übermäßigen Quart (welches letztere selten geschehen soll) in die kleine oder große Sext herab springt, ist es die untere Wechselnote. Diese Septime oben, und Quart unten als zweyte Noten, von welchen beyden, als von einer Dissonanz, weggesprungen wird (ein Verfahren, das in der vorigen Gattung fehlerhaft war) ist jetzt in vier Noten auf folgende Art im zwey- drey- und vierstimmigen Satze erlaubt, z. B.





Man findet bey andern guten Meistern diese zwey Wechselnoten, nämlich die Septime oben, und die Quart unten gar oft verkehrt angebracht; obwohl bey diesen Verkehrungen, im drey- und vierstimmigen Satze, verdeckte Quinten enthalten sind, z. B.

a due. NB. a trè.

etc. gut Verdeckte Quinten. etc.

5 7 8 7 3 6 4 3 4 6

NB. etc. etc.
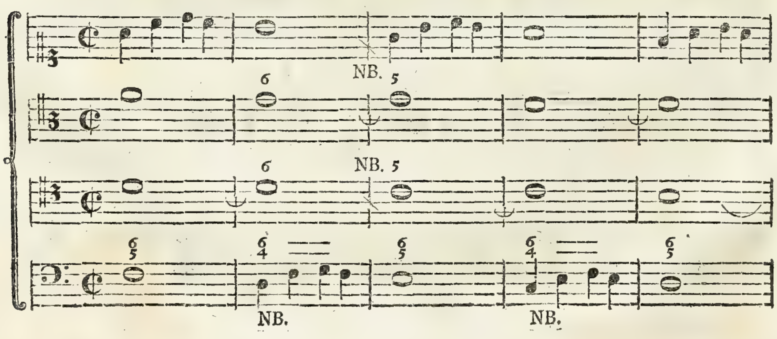
NB. NB.
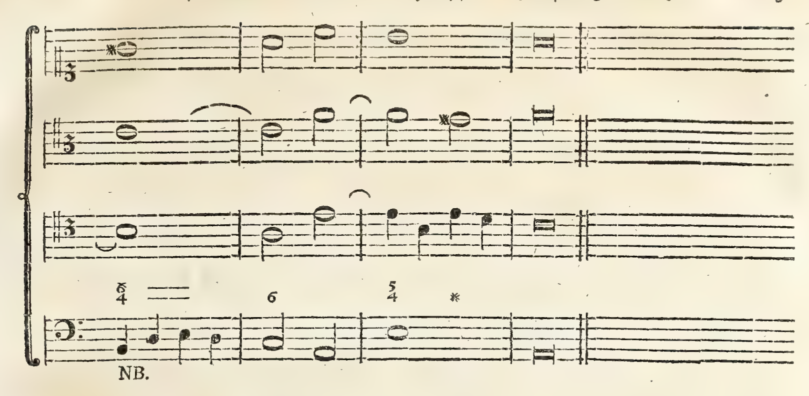
a quattro. NB.

etc.

NB. etc.

Oder auf folgende Art, wo sie noch dazu den Quart-Sexten Accord, wie es nur der freye Satz erlaubt, ungebunden anbringen, z. B.





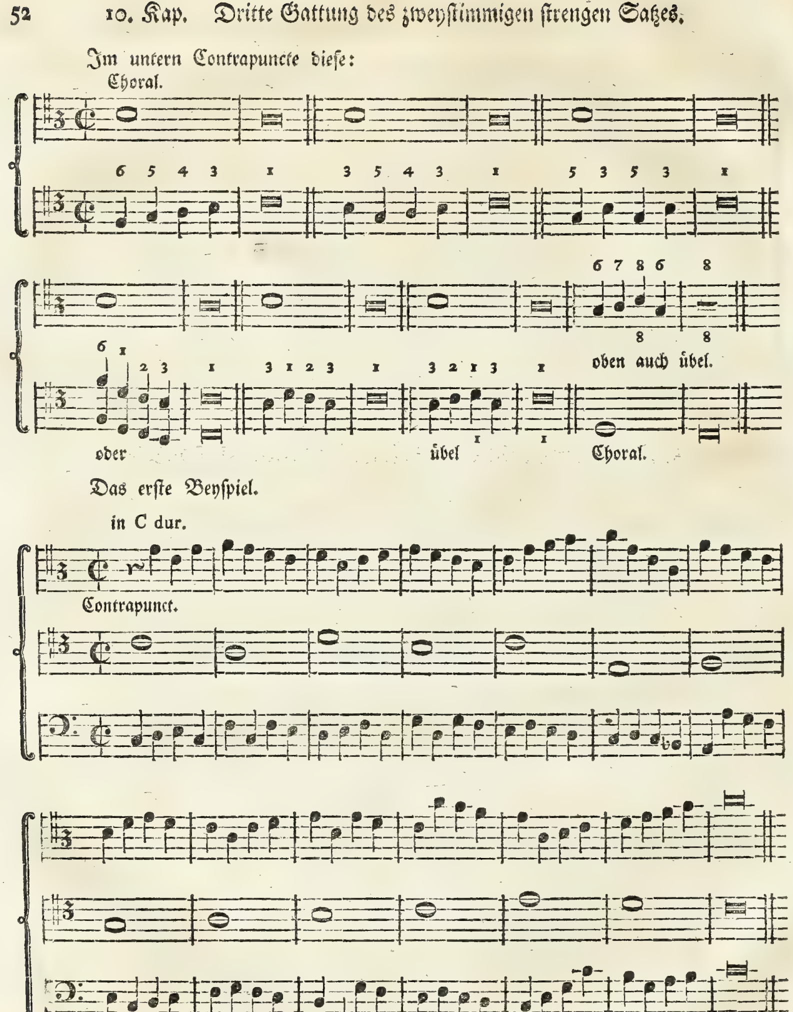
Die letzte Note im vorletzten Tacte muß hier wiederum, wenn der Contrapunct oben zu stehen kömmt, die große Sext, wenn er aber unten gemacht wird, die kleine Terz, oder Decime seyn. Derowegen können die Cadenzen im obern Contrapuncte beyläufig folgende seyn:

Contrapunct.

3 4 5♮ 6 8 10 8 7 6 8 5 8 7 6 8

Choral.

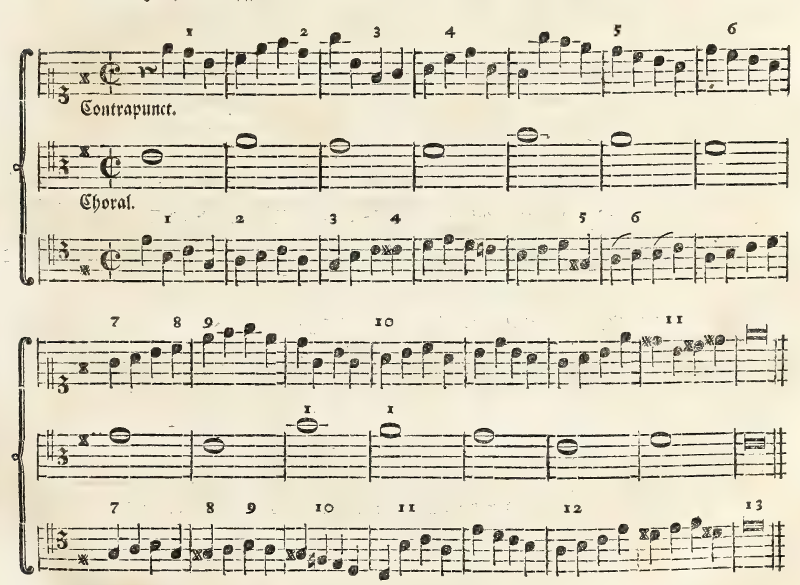
5 8 5 6 8 5 3 5 6 8 8 7 5 6 8 6 8 7 6 8


Im untern Contrapuncte diese:
Choral.
6 5 4 3 1 3 5 4 3 1 5 3 5 3 1
6 7 8 6 8
8 8
oben auch übel.
6 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3 2 1 3 1
oder
übel
1 1
Choral.
Das erste Beyspiel.
in C dur.
Contrapunct.

Die

Die besten zwey- drey- und mehrstimmigen Contrapuncte in dieser Gattung, sind die, in welchen jeder Tact nur einerley Accord hat; weil sie manbarer und ernsthafter sind (wie es der Kirchen-Styl erfordert) und auch im geschwindern Zeitmaaße, wenn es nothwendig ist, einher treten können. Indeß ist es nicht verbothen auf jedem Streiche einen andern Accord zu machen; doch voraus gesetzt: daß der erste Accord ein vollkommener seyn müsse, gleichwie der letzte. Auch hält man gern mit dem vollkommenen Accorde im ersten Tacte gänzlich aus; weil die Zuhörer von der Haupttonart gleichsam wollen unterrichtet und auf dieselbe vorbereitet seyn: in den übrigen Tacten kann der Aufstreich hier und da ein stufenweise angebrachter dissonirender Accord seyn, die Niederstreiche aber müssen alle mit einer Consonanz angefangen werden, wie in beyden obigen Contrapuncten zu sehen war.

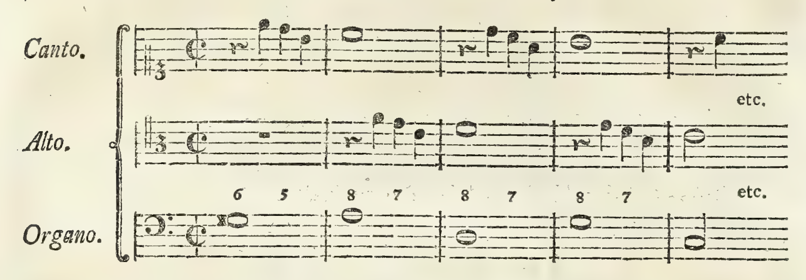
Das zweyte Beyspiel.



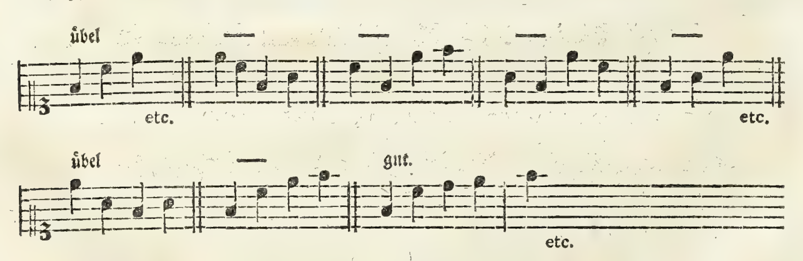
Hier sind in dem obern Kontrapuncte eilf Fehler. Der erste ist die zweyte Note D; weil von einer Dissonanz weg, oder in eine hinein zu springen (die zwo Fuxischen Wechselnoten, und deren Verkehrungen ausgenommen) im strengen Satze in keinem Lehrbuche eine Erlaubniß

 zu

zu finden ist. In dem freyen Satze, wo man sich an keinen Choral bindet, ist eine solche Septime kein Fehler. Man betrachtet selbige als einen regelmäßigen Durchgang, wenn sie mit einem Flügel, Fortepiano, oder Orgel ꝛc. begleitet wird z. B.



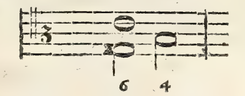
Der zweyte Fehler oben ist die letzte Note D, im zweyten Tacte; weil da wiederum eine Dissonanz sprungweise angebracht worden ist, nämlich eine Quarte. Der dritte Fehler ist die Note Fis im dritten Tacte, erstens, weil sie wiederum eine sprungweise und nicht stufenweise angebrachte Dissonanz ist; zweytens, weil die kleinen Secunden, hier mit folgender Note G stufenweise hinauf in den Einklang gehend, dem Gehör zu viel wehthun; drittens, weil bis zu diesem Fis drey springende Noten gefolgt sind, die eine None ausmachen, folglich einen sehr schlechten und harten Gesang geben. Dieser Fehler des Gesanges trägt sich auch zu, wenn drey Noten einen großen Septimensprung in sich enthalten, wie schon gesagt worden, z. B.



Der vierte Fehler ist die zweyte Note C im vierten Tacte, welche als verminderte Quinte sprungweise angebracht, und nicht gut resolvirt ist: nämlich nicht ins H herab: und auch durch die folgenden drey Noten: d a | g einen schlechten und matten Gesang macht. Der fünfte Fehler ist die erste Note D im sechsten Tacte, welche als eine Dissonanz im Nieder-

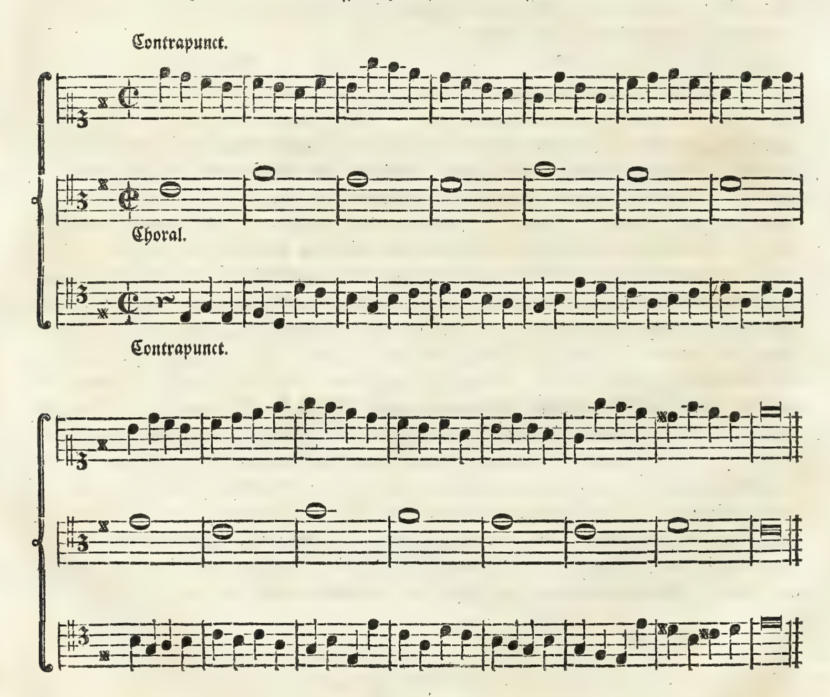
derstreiche, (der allezeit eine Consonanz haben muß) wie in der vorigen Gattung, verbothen bleibt. Der sechste Fehler ist der ganze siebende Tact, der zwar durchaus mit seinem Grund-Tone Fis gut harmoniret; jedoch eine Monotonie des vorigen Tactes ist. Der siebende Fehler ist der Einklang G im Niederstreiche als erste Note des achten Tactes; als zweyte ist er schon erlaubt. Der achte Fehler ist das C in nämlichen Tacte; weil dadurch von einer Quarte weggesprungen wird. Der neunte Fehler ist das E im neunten Tacte, wozu nach vier stufenweise rückenden Noten hinauf, wiederum hinauf ist gesprungen worden; welches ein Fehler, wie anfangs gezeigt wurde, wider den guten Gesang ist. Der zehnte Fehler ward gemacht durch die verdeckten Einklänge vom Aufstreiche des zehnten Tactes in den Niederstreich des eilften hinüber, nämlich: h g | a ꝛc. zu H | A des Chorals. Der eilfte und letzte Fehler ist die frey angeschlagene Quarte h im vorletzten Tacte.

In dem untern Contrapuncte sind dreyzehn Fehler. Der erste ist die zweyte Note h abermal als eine sprungweise angebrachte Quarte. Den zweyten Fehler machen die verdeckten Octaven von der letzten Note G des Aufstreiches im ersten Tacte mit der ersten Note A des zweyten Tactes, allwo von einer unvollkommenen Consonanz zur vollkommenen nämlich von einer Septe in die Octave in gerader Bewegung geschritten worden ist. Der dritte Fehler sind die offenbaren zwo Octaven zu Ende des zweyten und Anfang des dritten Tactes, nämlich: $\frac{a}{A}$ | $\frac{g}{G}$ | ꝛc. ‖ Der vierte Fehler im dritten Tacte ist der unnöthige chromatische Gang: h c cis | d ꝛc. im Contrapuncte; dergleichen Gänge erst im freyen Satze erlaubt sind. Der fünfte Fehler ist der unnöthige verminderte Quinten-Sprung sammt der darauf folgenden Cadenz $\frac{h}{gis}$ | $\frac{a}{a}$ ‖. Der sechste Fehler entstund durch die zwo gleichen Noten h h im nämlichen Tacte, welche Wiederholung der Töne in einem einzigen Tacte, oder auch als letzte, und darauf folgende erste, nur im freyen Satze erlaubt ist. Der siebende Fehler ist das G im achten Tacte, welches mit der vorhergehenden Note D eine Baß-Cadenz macht, als: $\frac{fis}{D}$ | $\frac{g}{G}$ ꝛc. ‖ Der achte Fehler ist das gis, im neunten Tacte, welches mit dem vorhergehenden G des Altes einen unharmonischen Querstand, und im Contrapuncte selbst einen kleinen chromatischen Gang macht: g | gis a ꝛc. Der neunte Fehler ist das h im nämlichen Tacte, weil es nicht bis in das nächste C hinauf geht; denn wenn man im zweystimmigen Satze auf der dritten Note hier die reine Quarte nicht durch drey Noten stufenweise herab oder hinauf gehen läßt, und nur zwischen zween gleiche Töne einsperrt, so wird den Zuhörern ein Dissonanz-Accord eingepräget, und ist eben so fehlerhaft, als wenn man nach der zweyten Gattung mit zwey Halbnoten darein spränge, z. B.



Der zehnte Fehler ist der übermäßige Secunden-Sprung herab, nämlich: gis f, im zehnten Tacte; denn dieser Sprung ist im freyen Satze gar selten singbar, und erlaubt. Der eilfte Fehler ist der große Septimen-Sprung im eilften Tacte. Der zwölfte Fehler sind die verdeckten Quinten, nämlich: von der Sexte in die Quinte in grader Bewegung als: g/h | e/a ꝛc. von der letzten Note des zwölften in die erste des dreyzehnten Tactes hinüber. Der dreyzehnte Fehler sind die zween Einklänge, zwischen welchen nur ein Terzen-Sprung steht, vom vorletzten in den letzten Tact hinüber als: fis/fis —/dis | e/e ‖.

Man sehe nun die Verbesserung beyder Contrapuncte.
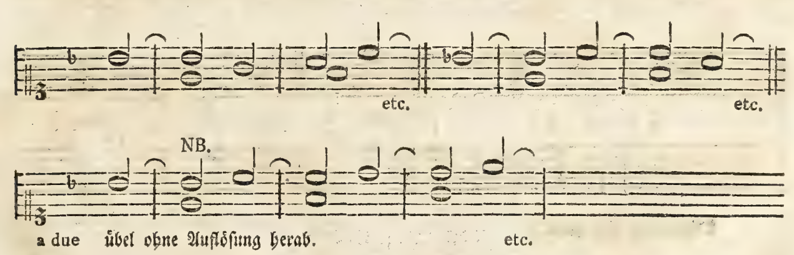


Eilftes

Eilftes Kapitel.

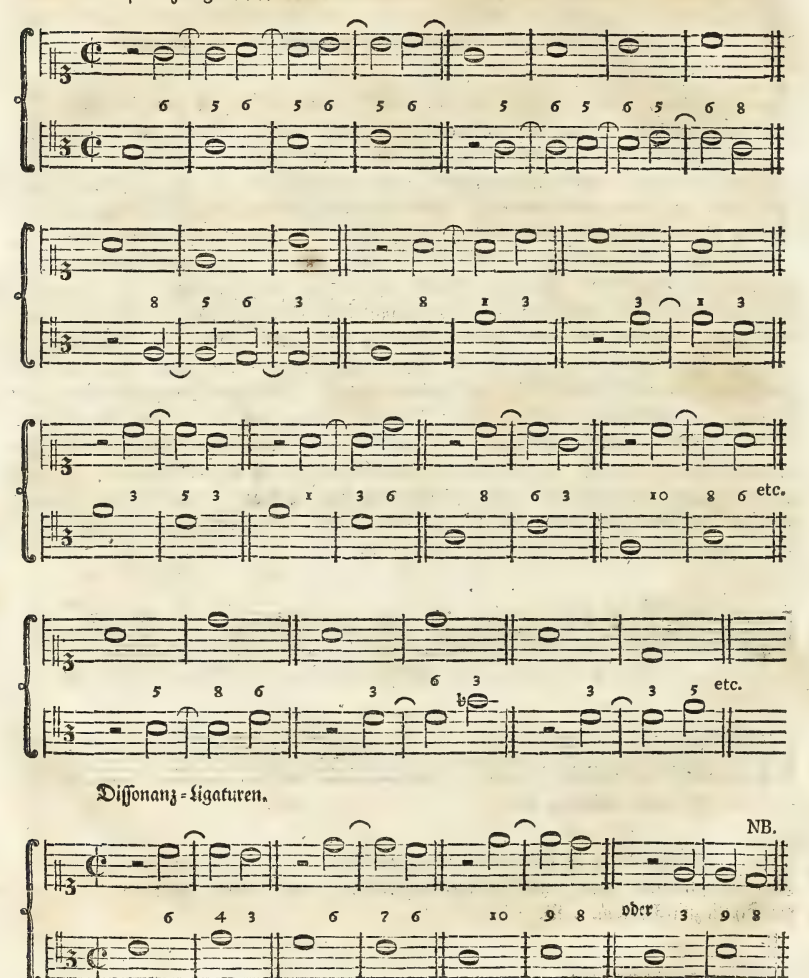
Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.
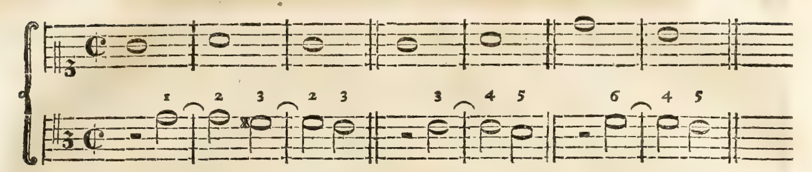
Die Bindung, die man in dieser vierten Gattung zu machen hat, ist zwar in genere nur zweyfach, nämlich: ligatura dissonans, oder ligatura consonans; in Specie aber sehr vielfach. Ist die gebundene Note eine von den drey Secunden, oder Quarten, oder Septimen, oder von den zwo Nonen, oder eine verminderte, oder übermäßige Quinte, so heißt sie ligatura dissonans: eine übellautende Bindung. Ist sie aber ein gebundener reiner Einklang, welcher hier im Niederstreiche auch erlaubt ist; oder eine gebundene kleine oder große Terz; oder eine reine Quinte; oder eine kleine oder große Sexte; oder eine reine Octave; oder eine kleine oder große Decime, so heißt sie ligutara consonans: eine wohllautende Bindung. Die Secunden resolviren allezeit in der Unterstimme als Contrapunct in die Terz um einen halben oder ganzen Ton hinab. Die drey Quarten hier ebenfalls in die Terz hinab; aber in dem obern Contrapuncte. Die drey Septimen lösen sich ebenfalls um einen halben, oder ganzen Ton herab in die kleine oder große Sexte in dem obern Contrapuncte auf. Die zwo Nonen auch herab, als Ligaturen der Oberstimme, in die Octave. Die reine Quarte, und der Tritonus, wenn sie in der Unterstimme gebunden werden, müssen auch hinab in den nächsten Ton nämlich in die Quinte aufgelöset werden. Es ist zwar eine bekannte Sache, daß sich die verminderte Quinte in allen Sätzen gern herab in die Terz auflöst; doch kann es hier nicht sogleich seyn, besonders in der Oberstimme; man muß, wenn sie dort gebunden wird, noch vorhero die kleine Terz, oder kleine Sexte im Aufstreiche nachschlagen, z. B.
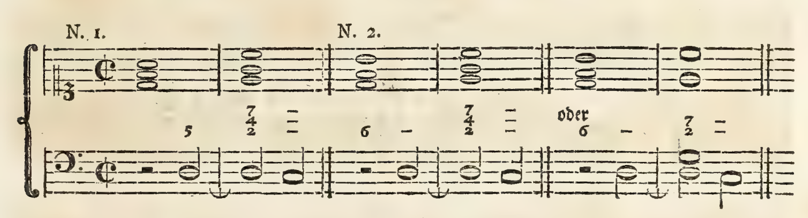


Die Consonanz-Ligaturen können bey ihrer Auflösung in eine andere Consonanz springen, oder stufenweise gehen; welches letztere nur bey der reinen Quinte, und den zwo erlaubten Sexten zutreffen kann z. B.

Consonanz-Ligaturen:



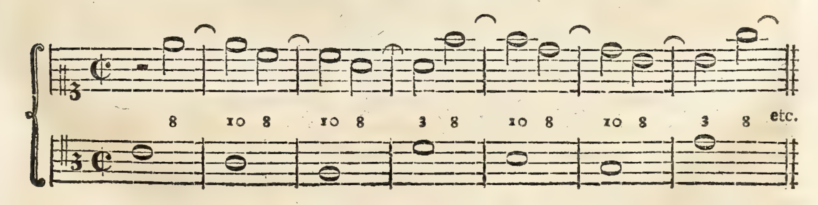


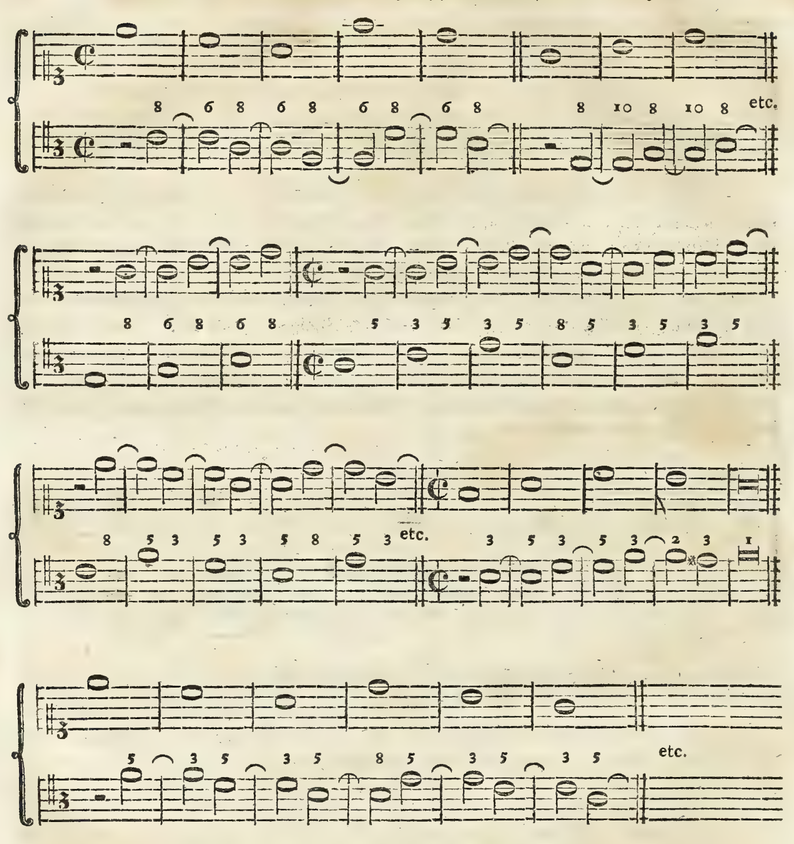
Diese gebundenen Quarten des untern Contrapunctes sind keine ächten Quarten-Ligaturen, sondern nur eine Begleitung der Secunden-Ligatur, welche in drey- und mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muß. So ist auch des Herrn Kapellmeister Fux Beyspiel über die None, in der Unterstimme angebracht, in dessen lateinischen Lehrbuche auf der 72ten Seite, keine ächte None, sondern nur eine um eine Octave erniedrigte Secunde, welches die Auflösung in die erhöhte Terz oder sogenannte Dezime klar beweist. Daß derselbe auf der nämlichen Seite die Septime unten in die Octave aufzulösen verbiethet, ist zwar zum zweystimmigen Satze ein sehr billiges Verboth; daß sie aber andere berühmte Componisten, als einen Vorhalt des vollkommenen Accordes in vollstimmigen Sätzen vielmals schon angebracht haben, ist gar nichts unbekanntes, z. B.



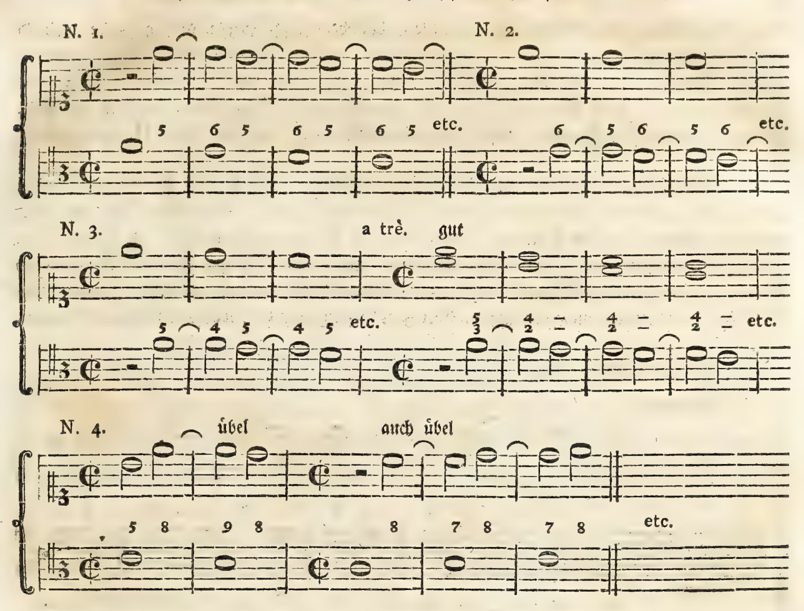
Dieß bey No. 2. ist besser.

Folgende Beyspiele sind ebenfalls gut, ob sie gleich Octaven- und Quintenmäßig zu seyn scheinen; besonders in drey- und vierstimmigen Sätzen.





Folgende drey Arten der Bindung, wenn sie mehr als einmal gleich nach einander angebracht werden, sind in zwey= und auch mehrstimmigen, so wohl strengen, als freyen Sätzen verbothen; weil sie zu Quintenmäßig lauten. Die vierte Art aber, wo die gebundene None mit der Octave vorbereitet wird, ist auch ein einziges Mal zu machen verbothen; weil es fast wie zwo offenbare Octaven klingt, z. B.

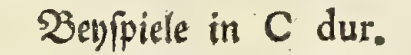


Der erste Tact muß hier, auch in drey- und mehrstimmigen Sätzen, in beyden Contrapuncten mit einer Pause oder Suspir, welches einen ganzen Streich gilt, anfangen, sodann der erste Aufstreich mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden; übrigens müssen alle Aufstreiche, weil sie die Vorbereitung der Ligaturen sind, welche in allen Niederstreichen hier gemacht werden müssen, Consonanzen seyn; die Ligaturen aber können Dissonanzen, welche alle herab (wie schon gesagt worden) im strengen Satze aufgelöst werden, oder Consonanzen seyn, welche stufenweise, oder sprungweise sich wiederum in eine Consonanz auflösen. Der vorletzte Tact muß in dem obern Kontrapuncte allezeit die kleine Septimen-Ligatur in die große Sext aufgelöst bekommen, worauf der letzte Tact in der Octave den Schluß macht. In der phrygischen Tonart aber, welche Herr Fux noch gebraucht hat, und in welcher der Choral, in den zwey letzten Tacten, mit F E schließt, ist die große Septime natürlich und nothwendig, welche sich abermal in die natürliche große Sext auflösen muß, nämlich: das gebundene E ins D. Es ist also ein Misbrauch, wenn mancher Organist, in Vespern, oder Choral-Aemtern, diesen Ton, welcher der vierte Kirchen-Ton ist, mit seinen kurzen Verset-

 ten,

ten, oder Zwischenspielen diese große Septime in die übermäßige Sext: dis, auflößt; weil in den Choralen weder Dis, noch ein anderes Kreuzchen enthalten ist; und weil er die Sänger dadurch in Unordnung bringen kann; indem dieselben allezeit nur das bloße D in dieser Tonart zu singen haben. Auch ist es ein Fehler oder Unwissenheit der Organisten, wenn sie ihre Versetten, die aus diesem Hauptone anfangen, mit der Quart A, statt der Quint H, beantworten.

So viel von der Cadenz des obern Kontrapunctes. Die Cadenz des untern Kontrapunctes aber muß seyn im vorletzten Tacte die Secunden-Ligatur, in die kleine Terz aufgelößt, worauf im letzten Tacte der Einklang, oder, wenn die Secund entfernt wäre, die Octave folgt. Endlich ist zu wissen: daß, wenn die beständigen Bindungen nicht gut thun wollen, es auch erlaubt sey eine frey angeschlagene Consonanz im Niederstreiche ein- oder höchstens zweymal aus Noth in einem Contrapuncte zu machen. Der gute Gesang muß hier ebenfalls beobachtet werden.


Beyspiele in C dur.

Contrapunct.

5 7 6 3 x 3 6 5 3 8 6 5 6

Choral.

8 6 3 6 8 6 5 6 8 3 5 6 3

Contrapunct.

NB.

5 6 5 6 5 6 3 5 3 6 7 6 8

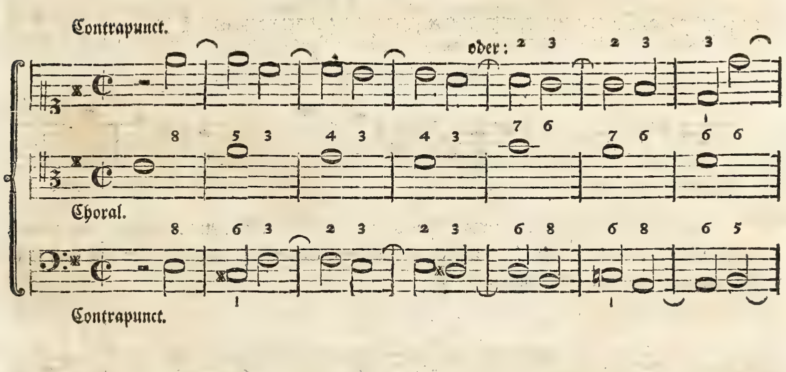
4 5 6 3 4 5 6 3 5 3 2 3 x
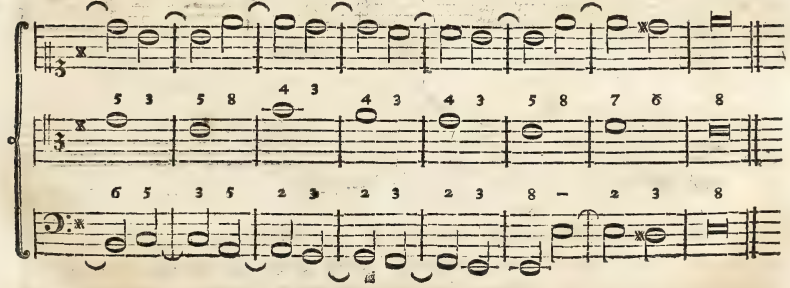
NB.

Das

Das erste NB. oben bedeutet, daß zwar die verminderte Quinte F hinauf, statt herab, aufgelößt worden sey; da aber das folgende G im schlechten Tacttheile nur als eine durchgehende Note anzusehen ist, so wird doch diese Quinte im folgenden Tacte herab bey E aufgelößt. Das zweyte NB. unten bey F zum h entschuldiget das sonst fehlerhafte Mi contra Fa, weil es im folgenden Tacte nicht in C dur, sondern in A moll führt. Außer diesem entschuldiget auch die Strenge und der Zwang dieser Gattung sehr vieles.

Zweytes Beyspiel in E moll.
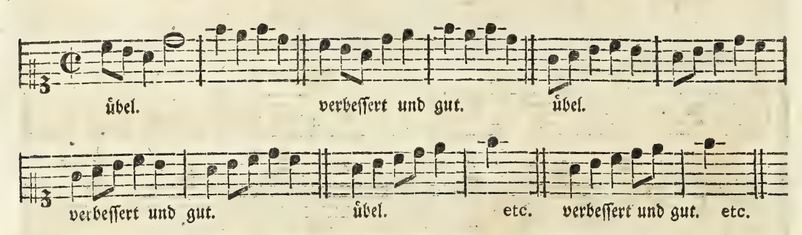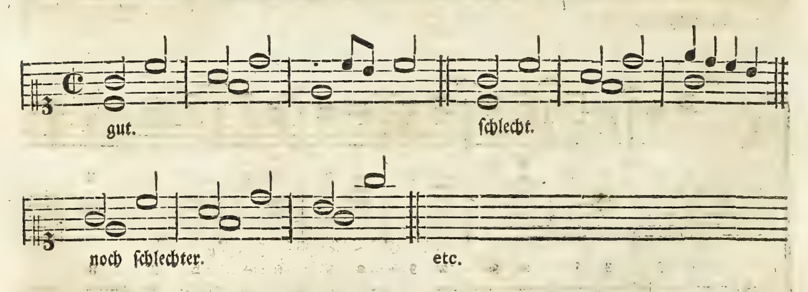




Zwölftes Kapitel.

Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.

Diese Gattung heißt der zierliche Contrapunct (contrapunctum floridum;) weil hier allerley Noten durcheinander anzubringen erlaubt ist. Hier ist nebst den Regeln der vorigen vier Gattungen noch zu beobachten, erstens: daß man in den Contrapuncten nicht vier geschwinde Noten auf einen Streich setzen darf, sondern nur hier und da ein Paar; doch nicht zu Anfang eines Streichs, z. B.
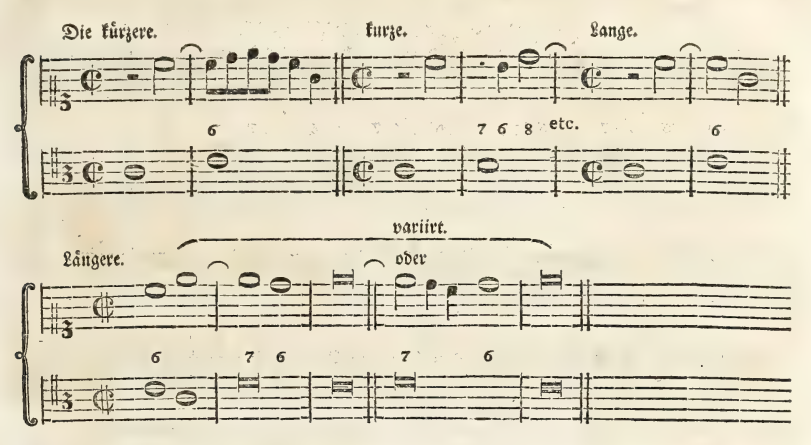


Zweytens soll man um den matten und langweiligen Gesang zu vermeiden, die zweyte Gattung nicht länger als durch vier Streiche anbringen, wobey dieser letztere schon mit dem fünften Streiche gebunden werden muß, z. B.



Auch die dritte Gattung soll hier niemals über sechs Streiche hinaus dauren. Die erste aber hat bis zum letzten Tacte keinen Platz. Drittens soll man sich befleissen nebst dem schönen und bunten Kirchen-Gesange öfters kurze und lange Bindungen anzubringen. Aus der practischen Musik wird jeder Tonkünstler ganz sicher erfahren haben, daß es viererley Bindungen im Contrapuncte giebt. Ich nenne sie hier die kurze, und die kürzere; die lange, und
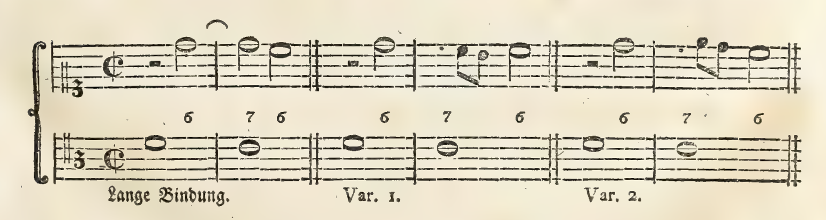
die

die längere. Andere mögen sie anders nennen. Die kürzere Bindung ist diejenige, so nur den vierten Theil eines Streichs, in was immer für einem Tacte, ausmacht. Die kurze ist diejenige, welche einen halben Streich ausmacht. Die lange ist diejenige, die einen ganzen Streich dauert. Die längere endlich ist die, welche zwey ganze Streiche ausmacht. Man betrachte folgende Beyspiele, so wird man sich gleich aller vier Bindungen erinnern; oder, wenn man sie nicht so genau gekannt hat, sie erlernen.



Man merke, daß hier die kurze und lange allein zu gebrauchen sind.

Endlich ist noch zu wissen, daß die kleinen und großen Septimen im Contrapuncte oben, die großen und kleinen Secunden aber unten als lange Bindungen auf folgende Arten können varirt werden.
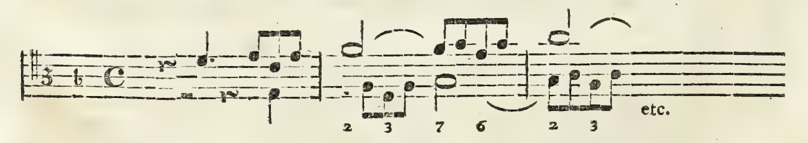


Var. 3. Var. 4. Var. 5.

Var. 6. Var. 7. Var. 8.

Gebrochene Bindung. (ligatura rupta.)

Wenn jemand Lust hat, diese Variationes nach dem Octaven-Accorde zu machen, so sind die zweyte und siebende nicht rathsam; weil diese zwo Veränderungen strenge Critiker als zwo offenbare Octaven ansehen könnten. Herr Fux indeß hat sie gemacht, z. B.
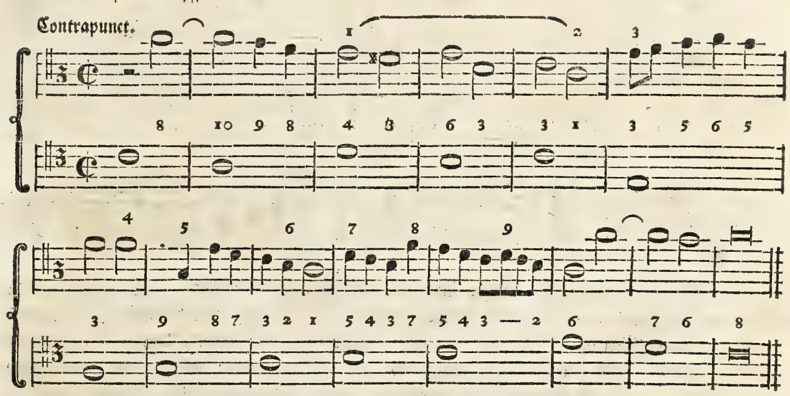


Uebrigens muß der Anfang und das Ende hier wiederum im obern und untern Contrapuncte mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden; und bleibt noch immer verbothen, in dem untern Contrapuncte mit der Unterquinte anzufangen, und im obern mit der Oberquinte zu schließen. Der erste Tact bekömmt in beyden Contrapuncten abermal im Allabreve-Tacte eine halbe Pause, im Zweyviertel- und Viervierteltacte aber nur ein Viertel Suspir.

In

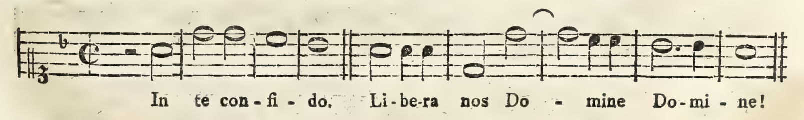
In den Tripeltacten auch eine Pause, oder Suspir, welches einen ganzen Streich gilt; gleichwie in der vorhergehenden Gattung.

Der vorletzte Tact bekömmt ebenfalls wiederum im obern Contrapuncte die Septimen- im untern aber die Secund-Ligatur.

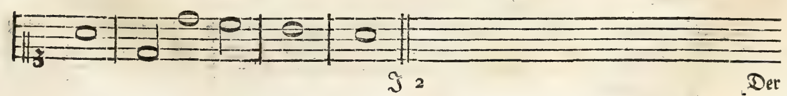
Erstes Beyspiel in C dur.
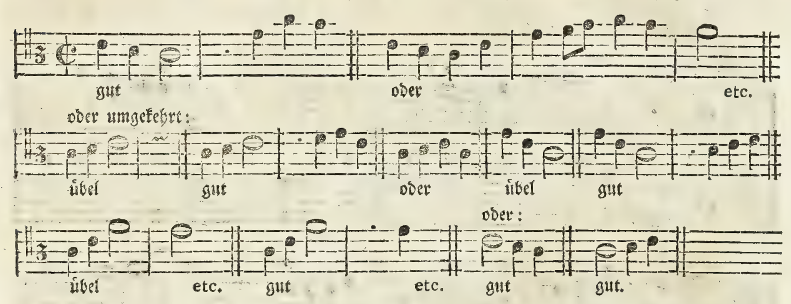


In diesem Beyspiele sind neun Fehler: Der erste ist die frey angeschlagene Quarte G im dritten Tacte. Der zweyte Fehler ist der matte Gesang, indem die zweyte Gattung zu lang, nämlich durch drey Tacte dauert. Der dritte Fehler sind die zwey Achtelnoten zu Anfang des ersten Streichs im sechsten Tacte. Der vierte Fehler ist, daß zween gleiche Töne in einem einzigen Tacte gleich nach einander sind gesetzt worden, a a im siebenden Tacte. In Singsachen ist es zwar kein Fehler, wenn aus einer langen Note zwo kürzere der zwey- oder dreysylbigen Wörter wegen, gemacht werden, z. B.



Eben das.

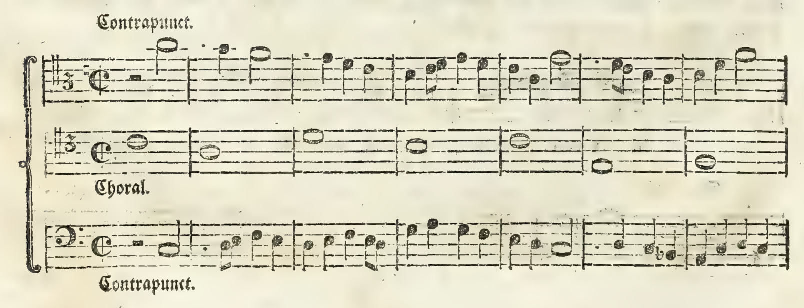


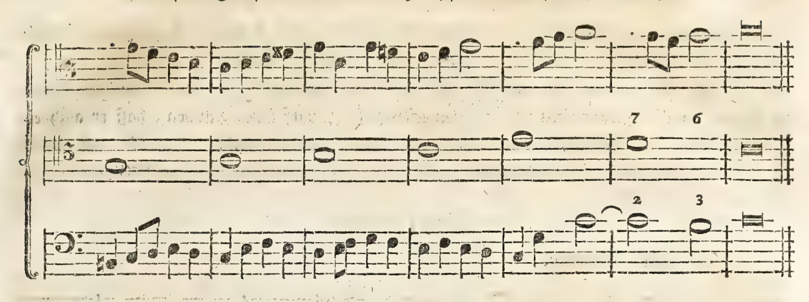
Der fünfte Fehler ist der Septimensprung, welcher zwar Zierlichkeit halber nach der gebundenen None zu gebrauchen ist; aber erst im freyem Satze. Der sechste Fehler ist die zu viel ruhende Halbnote C im Aufstreiche nach den zwo Viertelnoten e d, im neunten Tacte; weil hier die Einschnitte im Aufstreiche nicht erlaubt sind. Ein solcher Fehler kann nicht anders als mit einer darauf folgenden Bindung, oder mit mehreren Noten verbessert werden, auf folgende Arten:



Die Einschnitte aber, welche im Niederstreiche mit einer Halbnote geendiget werden (auch jene Halbnoten, die keinen Einschnitt endigen) sind erlaubt, und für Sänger, und blasende Instrumentisten öfters hier und dort sehr nothwendig anzubringen, damit sie unbemerkt bey einer solchen ungebundenen Note athmen können. Der siebende Fehler ist die verminderte Quinte F im ersten guten Tactgliede des zehenden Tactes. Der achte Fehler ist die sprungweise angebrachte Septime A im nämlichen Tacte. Der neunte Fehler sind die vier hieher nicht gehörigen Achtelnoten im folgenden Tacte. Eine andere Sache ist es, wenn man Bequemlichkeit halber ein ganzes Stück, welches den Zweyviertel- oder Viervierteltact haben könnte, im Allabreve-Tact setzt um viele zweymal gestrichene Noten mit einmal gestrichenen darzustellen.

Das erste Beyspiel verbessert:





Das zweyte Beyspiel in E moll.

Contrapunct.

Choral.
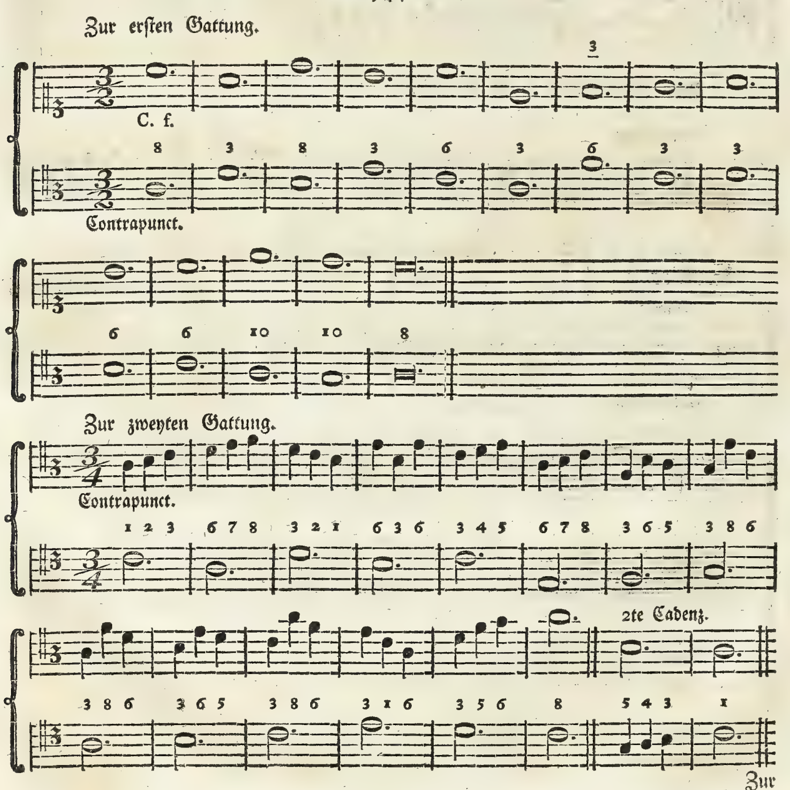
Contrapunct.

Da ich Anfangs der dritten Gattung gesagt habe, daß vier, sechs, oder acht Noten (versteht sich gleich lange) zu dem Choral gemacht werden können, so folgen Beyspiele zu allen
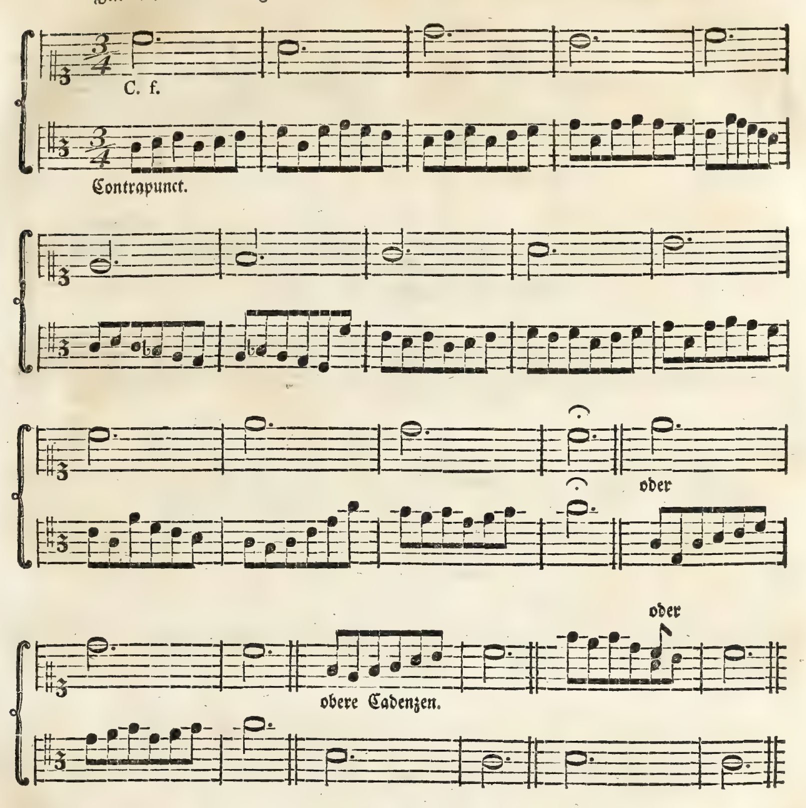
fünf Gattungen, über die nämlichen Chorale aus C dur, und E moll, in zweyerley Tripel-Tacten, in welchen man sich so gut üben muß, als in gleichen Tacten.

Wer sich demnach vor allen Fehlern dieser fünf Gattungen des zweystimmigen Satzes in gleichen, und ungleichen Tacten zu hüten erlernet hat; darf sicher glauben, daß er auch einen drey- und mehr stimmigen Satz ganz leicht singbar machen wird. Zumalen noch gewiß ist: daß je vollstimmiger die Composition, desto mehrere Ausnahme von den strengen Regeln sich darstellen werden.

Beyspiele.



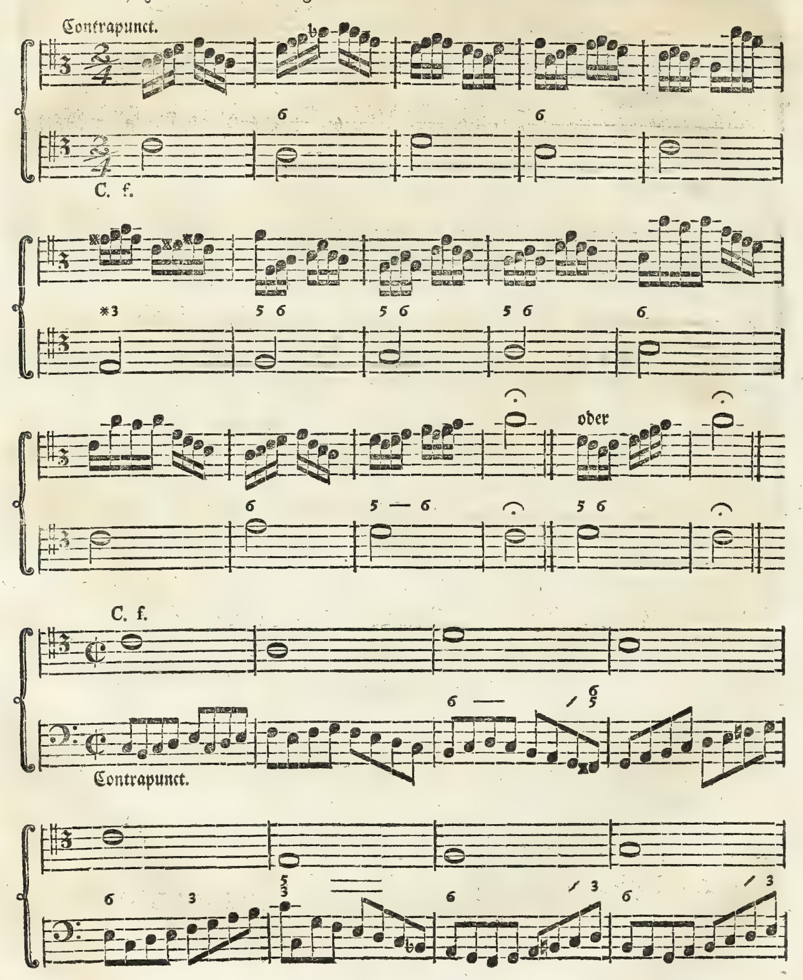
Zur
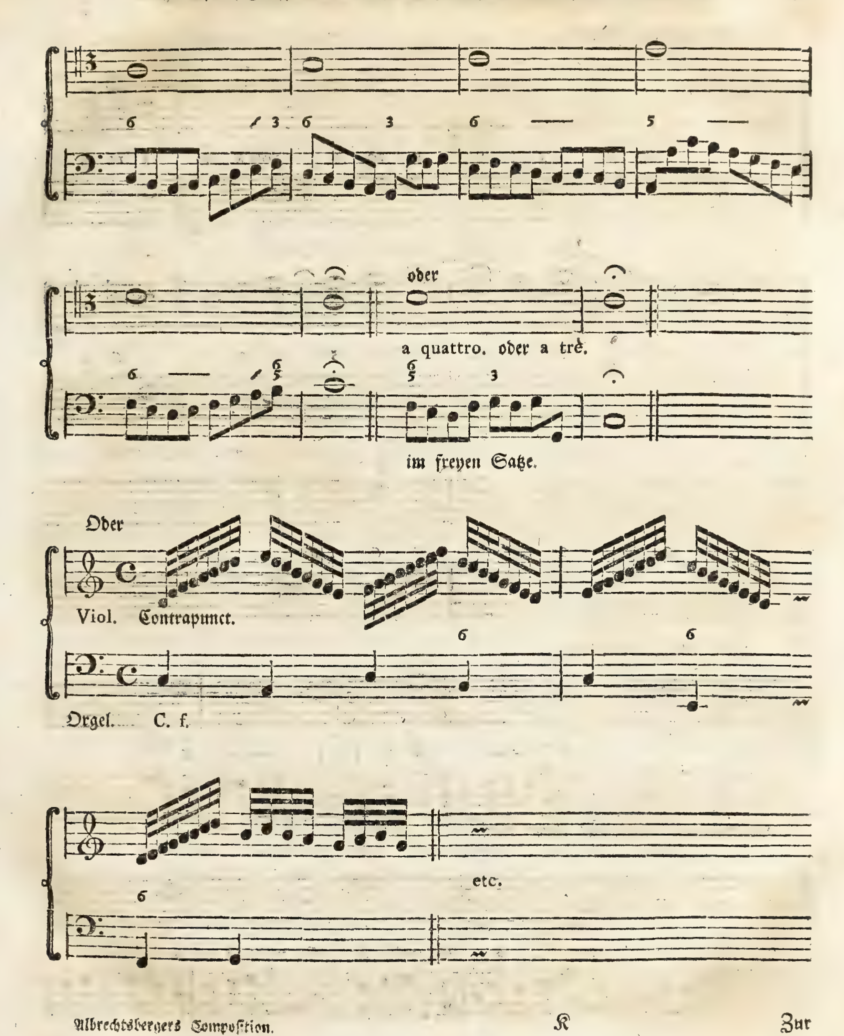


In der zweyten Gattung kann auch mit einem Viertel-Suspir, in der dritten aber mit einem Achtel-Suspir (wenn man den Dreyviertel-Tact beybehält) angefangen werden. Nun noch ein Beyspiel mit acht gleich geschwinden Noten über den Choral, welches im untern Contrapuncte aus Bequemlichkeit mit dem Allabreve-Tacte anders gemacht wird.

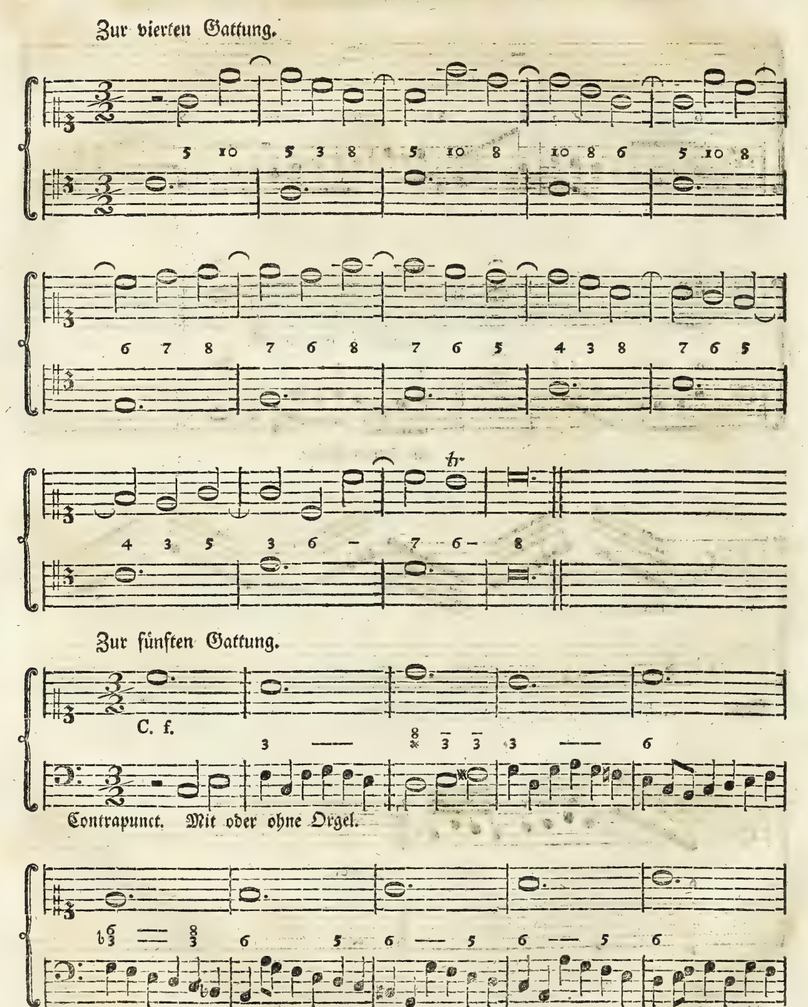
Auch

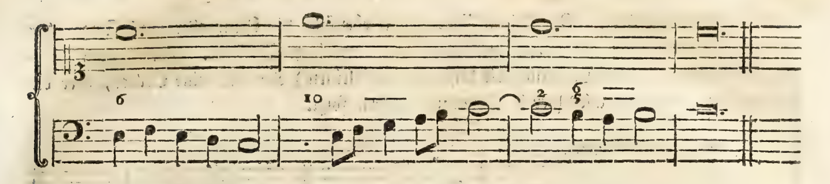
Auch zur dritten Gattung.




6
3
6
3
6
5
oder
a quattro. oder a tre.
6
6
5
6
5
3
im freyen Satze.
Oder
Viol. Contrapunct.
6
6
Orgel. C. f.
6
etc.

Zur vierten Gattung.



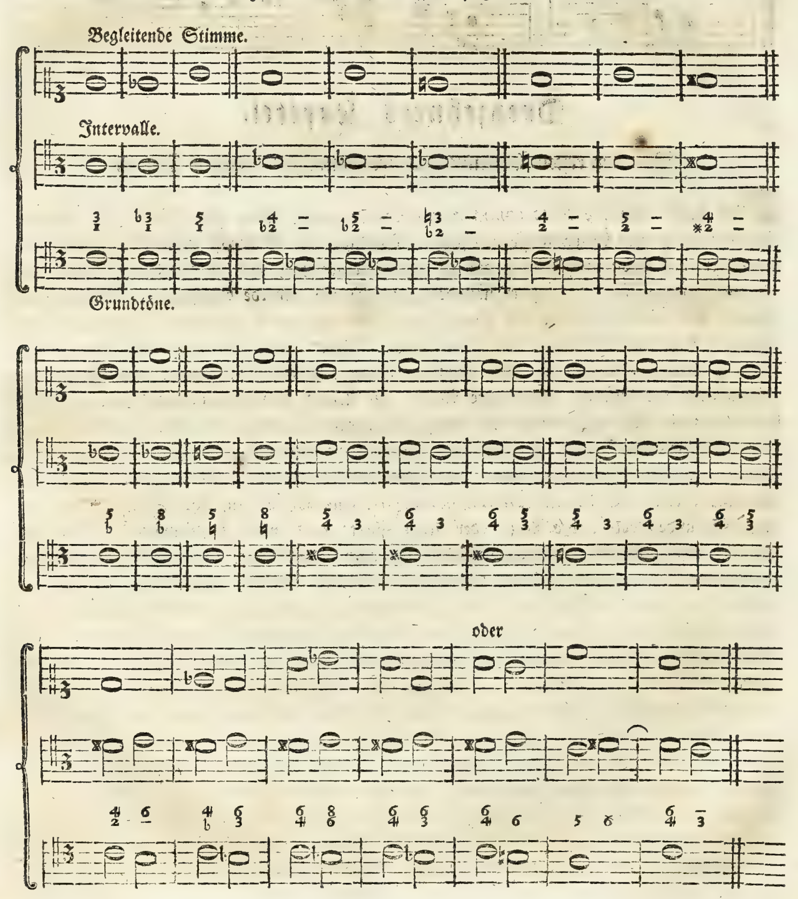


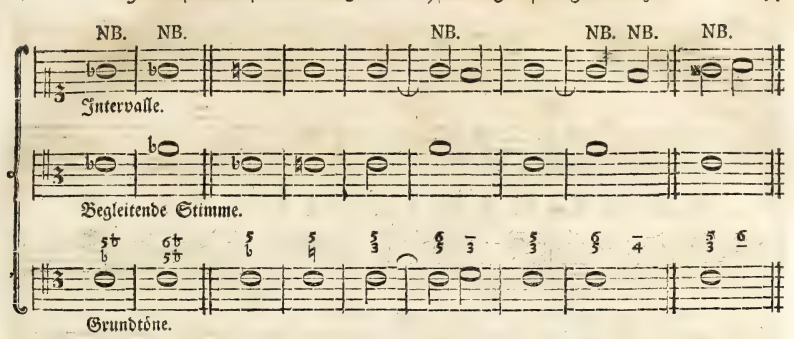
Dreyzehntes Kapitel.
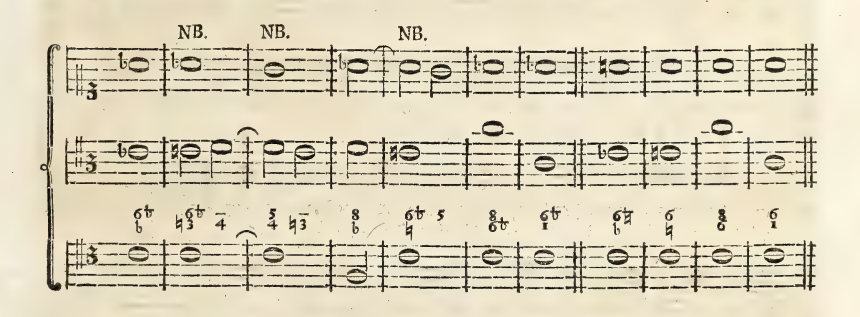
Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

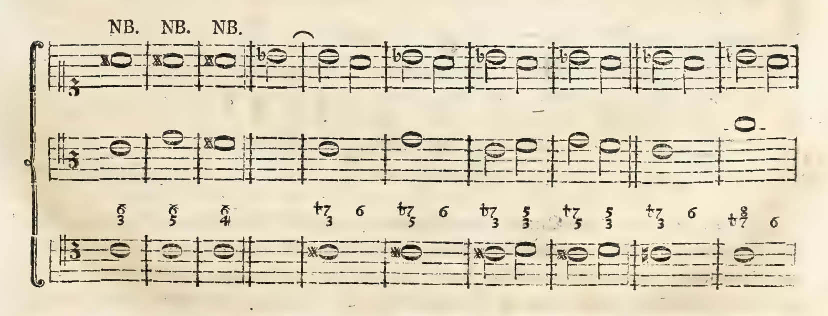
Diese heißt abermal: Nota contra notam: Note gegen Note; oder Streich auf Streich. Da aber ein in dem Generalbasse unerfahrner Anfänger der Setzkunst unmöglich wissen kann (wenn er auch schon zweystimmig gut zu setzen erlernet hat) welches das dritte Intervall zu zweyen Stimmen sey, so muß er nothwendigerweise alle Accorde begleiten zu können erlernt haben: zum reinen Einklang (der übermäßige kömmt hier nicht leicht vor) gehört eine Terz, im ersten Tacte auch die reine Quint; zur kleinen Sekund meistentheils die reine Quart, oder die reine Quint, oder auch die große Terz; zur großen auch die reine Quart, oder Quint; zur übermäßigen aber nur die übermäßige Quart; zur kleinen und großen Terz (die verminderte kommt als ein seltenes Intervall nur beym verminderten Septimen-Accorde statt der kleinen Terz vor) die reine Quinte, oder die reine Octave; zur verminderten Quart die verminderte Quint, oder kleine Sext; zur reinen Quart, wen sie eine Ligatur ist, die tonartsmäßige Quinte oder Sext; wenn sie aber ungebunden ist, allezeit eine Sexte: zur übermäßigen Quarte die große Secunde, oder kleine Terz, oder große Sext; auch wenn sie gebunden ist, die reine Quinte; zur verminderten Quinte die kleine Terz, oder kleine Sext; zur reinen Quinte eine tonartsmäßige Terz; auch eine Sexte, wenn sie gebunden ist, und gleich einer Dissonanz herab in die Terz bey steigendem Grundtone, oder in die reine Quart bey liegendem Grundtone aufgelöset wird. Zur übermäßigen Quinte gehört nur die große Terz. Zur kleinen Sexte gehört die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder statt dieser der Einklang; zur großen Sexte gehört auch die kleine, oder große Terz, oder die reine Octave, oder (doch selten) der Einklang; zur übermäßigen aber die große Terz, selten die reine Quinte, noch seltner der Tritonus; zur verminderten Septime gehört die kleine Terz, oder die verminderte Quinte; zur kleinen Septime die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder die reine Quinte; zur großen Septime, die nicht gebunden, sondern frey angeschlagen wird, und in die Octave hinauf geht, gehört die große Secund, oder die reine Quart; die aber gebunden ist, und herab aufgelöset wird, bekömmt auch die Terz, und zwar die große, selten aber die reine Octave, noch seltner den leeren Einklang; zur verminderten Octave gehört die kleine Sext, selten die kleine Terz; zur reinen Octave aber

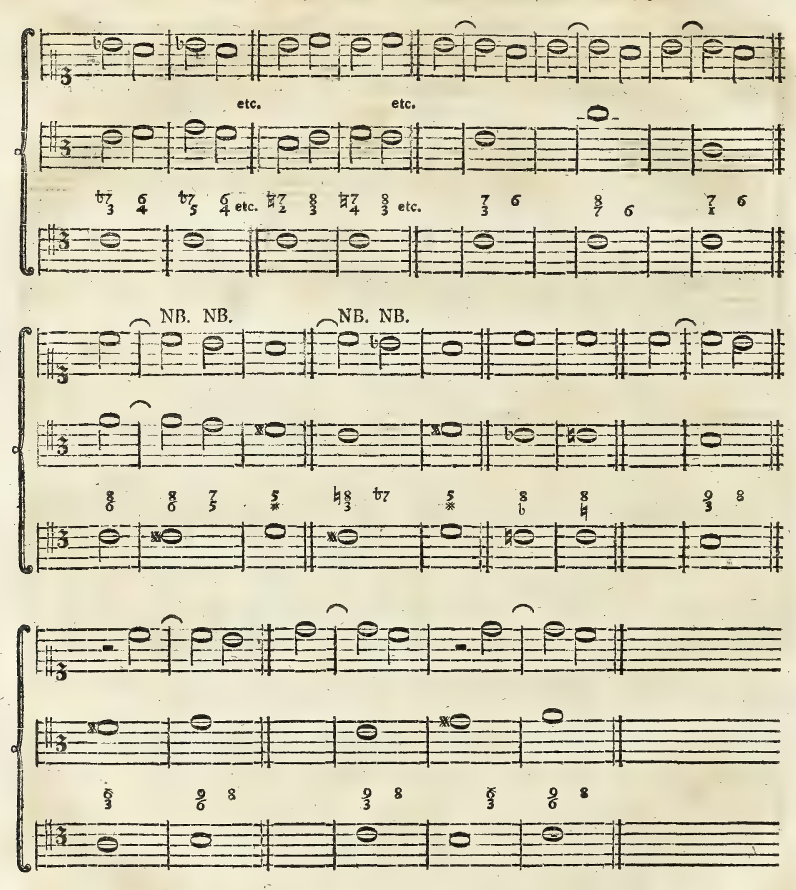
eine tonartsmäßige Terz. Zur kleinen None gehört ebenfalls die kleine oder große Terz, oder die kleine Sexte; zur großen None auch eine Terz, oder die große Sexte. Zu den zwo Decimen gehört die reine Quinte (selten die falsche zu der kleinen) oder die reine Octave, oder die gleiche Terz. Welches alles hier in Noten und Ziffern folgt.




NB.
NB.
NB.
NB. NB.
NB.
Intervalle.
Begleitende Stimme.
Grundtöne.
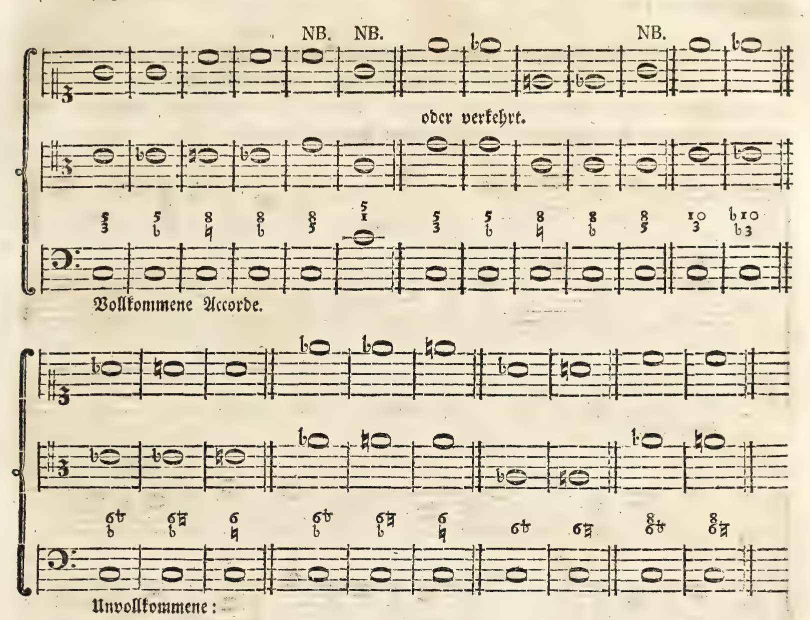

NB.
NB.
NB.


NB. NB. NB.



Die Secunden= die Quarten= die Septimen= und die Nonen=Accorde, auch die, die hier oben mit einem NB. bezeichnet sind, können in der ersten Gattung nirgends gebraucht werden, weil sie dissonirende Accorde sind; denn hier, und im vierstimmigen Satze sind nur die zween vollkommenen, und dreyerley Sexten=Accorde, wobey die Sexte niemals überflüßig, oder

oder vermindert seyn darf, aus jeder Tonart erlaubt. Auch bleiben die Terz-Quarten- $\begin{smallmatrix}6\\4\\\flat 3\end{smallmatrix}$ Quart-Sexten- $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$ und die wesentlichen Septimen-Accorde: $\begin{smallmatrix}\natural 7\\5*3\end{smallmatrix}$ hier noch alle ausgeschlossen. Sind also nur folgende in allen ersten Gattungen des strengen Satzes zu brauchen erlaubt, z. B. über C.
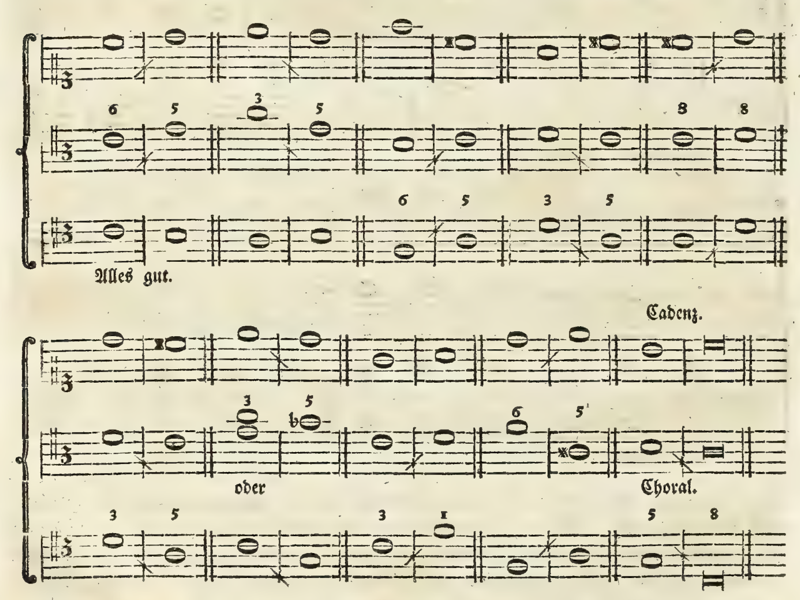


Die drey NB. bey diesen Beyspielen bedeuten: daß man die leeren Accorde $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$ nur im ersten Tacte setzen darf. Wenn zu einem Grundtone die reine Quinte und die kleine oder große Terz genommen wird, so heißt es zusammen: der harmonische vollkommene Dreyklang, trias harmonica perfecta. Wenn eine kleine, oder große Terz mit einer kleinen oder großen Sexte zum Grundtone gemacht wird, ist es ein unvollkommener harmonischer Dreyklang, trias harmonica imperfecta; wenn aber die Terz groß, und die Sexte klein dabey ist, so ist es schon ein falscher oder dissonirender Dreyklang, dergleichen alle Secunden-Quarten-Septimen- und Nonen-Accorde sind, worzu noch alle verminderten und übermäßigen Intervalle, wenn sie auch ein Einer, Dreyer, Fünfer, Sechser, oder Achter seyn sollten, sammt ihrer Begleitung gehören. Jeder dieser Accorde heißt: trias harmonica dissonans. Wenn der Grundton als

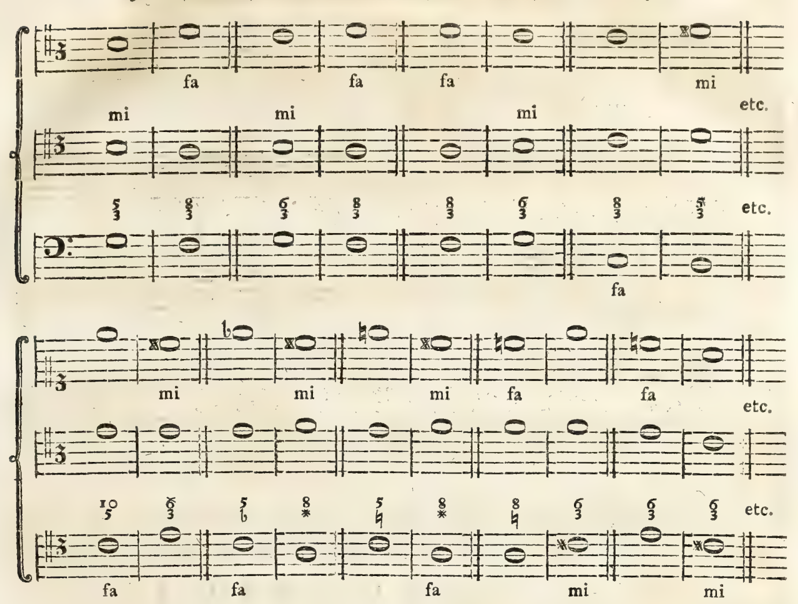
Octave,

Octave, oder wenn eine Terz oder Sexte (welches so wohl im drey= als vierstimmigen erlaubt ist) verdoppelt wird, so heißt ein solcher Accord im a trè nur ein verdoppelter Zweyklang; im a quattro aber ein verdoppelter Dreyklang, welche alle gut, und um Fehler zu vermeiden, erlaubt sind.
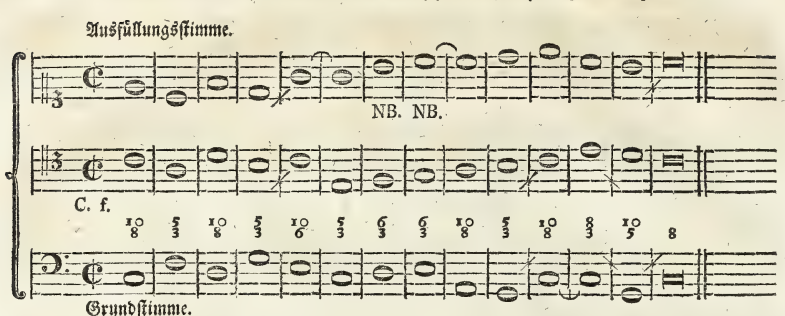
Ferner sind hier schon zwo verdeckte Quinten, Octaven, und Einklänge erlaubt, besonders, wenn die dritte Stimme in der widrigen Bewegung angebracht wird; oder auch, wenn die Grundstimme einen Quarten=Sprung macht. Bey solchen Erlaubnissen (Licenzen) muß jedoch die obere von den zwo fehlerhaften Stimmen stufenweise gehen z. B.



Im dreystimmigen Satze ist es gefährlicher als im vierstimmigen zwo große Terzen gleich nach einander zu setzen, besonders wenn sie vollkommene Accorde ausmachen. Auch fällt man in den Fehler des unharmonischen Queerstandes (wenn auch eine Terz klein, und die andere groß ist, oder beyde klein sind,) wenn man eine übermäßige, oder verminderte Octave in zwey Schlägen gleich nach einander anbringt, z. B.



Die halb Cadenzen: $\natural\substack{\not 6\\3\\e} \mid \substack{8\\3\\d} \parallel \substack{6\\3\\h} \mid \substack{3\\1\\c} \parallel$ rc. sind hier mitten hindurch schon erlaubt. Auch darf man im letzten Tacte sogar die Octave verdoppeln; nur, wenn die unterste Stimme den Choral hat, muß eine von den obern zween die Terz zur Octave bekommen; wie im dritten Beyspiele zu sehen ist. Der Anfang, und das Ende müssen also vollkommen seyn. Der vorletzte Tact, oder Accord muß auch den vollkommenen Dreyklang und zwar allezeit mit der großen Terz und reinen Quinte bekommen, wenn der Choral oben, oder in der Mitte steht; welches über der Dominante der Grundstimme geschieht. Wenn aber der Choral in der untersten Stimme steht, muß der vorletzte Tact den unvollkommenen Dreyklang nämlich: die große Sext und kleine Terz bekommen; weil die Chorale meistentheils die zweyte Stufe im vorletzten Tacte haben; die zweyte Stufe aber eines Grundtones, wenn sie um einen Ton steigt, oder fällt, nimmt allezeit die große Sexte zu sich, wie wir in den Tonleitern gesehen haben. Uebrigens bekommen die übrigen Tacte, wie ich schon oben gesagt habe, nur folgende Accorde: $\substack{5\\3}$ $\substack{6\\3}$ meistentheils; oder $\substack{8\\3}$ $\substack{8\\6}$ oder $\substack{10\\3}$ $\substack{6\\6}$ wenn diese letztern nicht empfindliche Noten sind. Folgt das erste Beyspiel, in welchem die Striche ⁄ zwischen den Noten die erlaubten verdeckten Quinten und Octaven bedeuten.



Die zwo Versetzungen.

C. f.

8/3 5/3 8/3 10/5 10/3 5/3 8/6 10/8 5/3 10/5 6/3 10/5 5/3 8
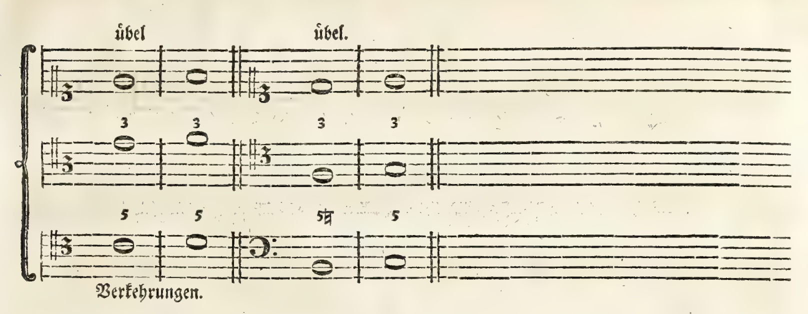
NB. NB.

5/3 10/5 5/3 6/3 5/3 6/3 6/3 10/8 10/5 6/3 5/3 6/3 6/3 8/3

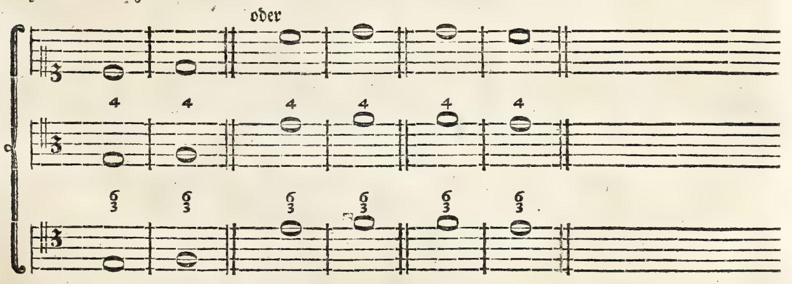
C. f.

Die
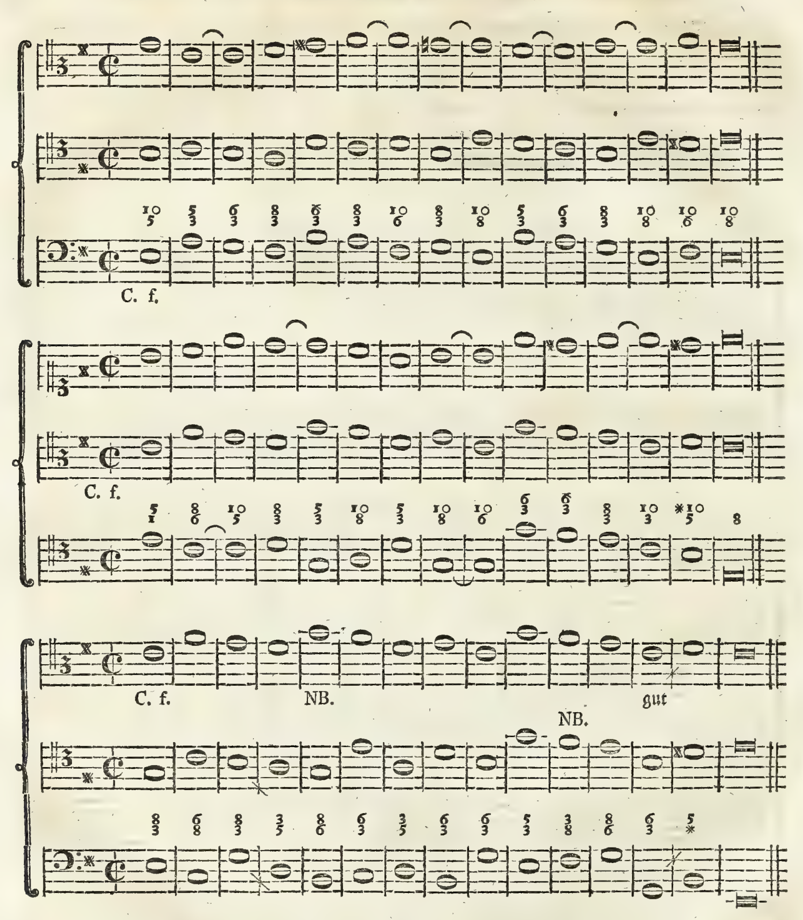
Die zwey NB. im sechsten und siebenden Tacte hier, und im ersten Beyspiele oben im siebenden und achten Tacte bedeuten, daß es im einfachen Contrapuncte kein Fehler sey, zwey oder drey Sext-Accorde gleich nach einander zu setzen, weil sie nicht umgekehrt werden: im doppelten Contrapuncte der Octave aber wären sie fehlerhaft, weil daraus, wenn der Discant um eine Octave tiefer, und der Grundton um eine Octave höher gesetzt würde, zwo reine Quinten, oder eine reine nach der verminderten, in der graden Bewegung entstünden, z. B.



Es war vor Zeiten zwar eine Regel: Man solle die Sextenfolge allezeit nahe beysammen halten, damit man die Quartenfolge in den obern Stimmen nicht so beleidigend vernehmen könne z. B.

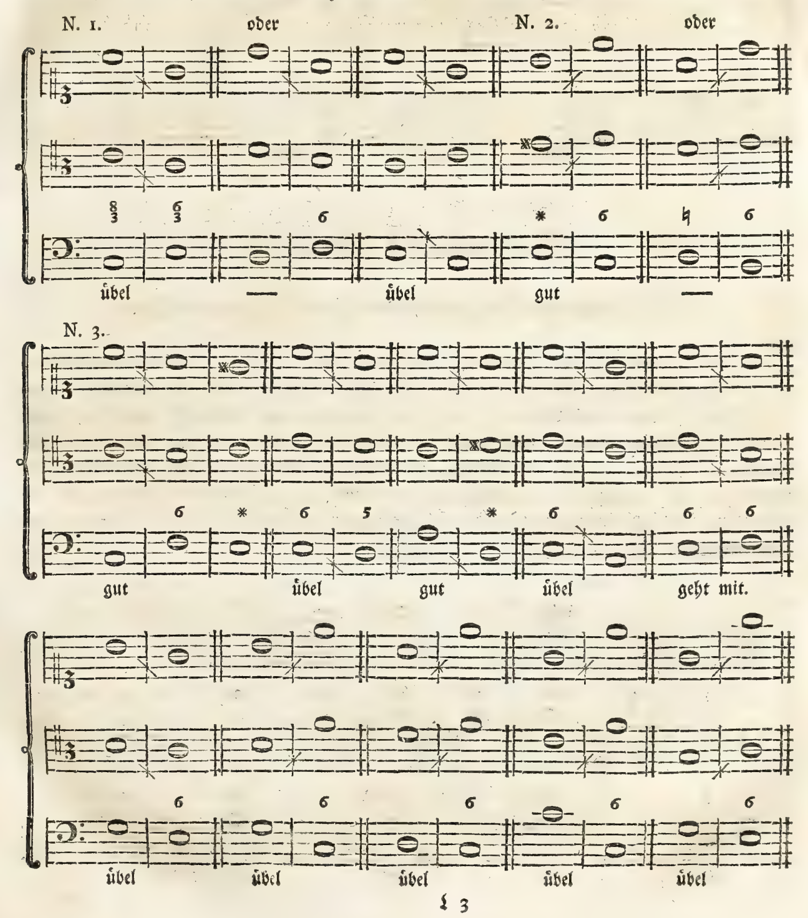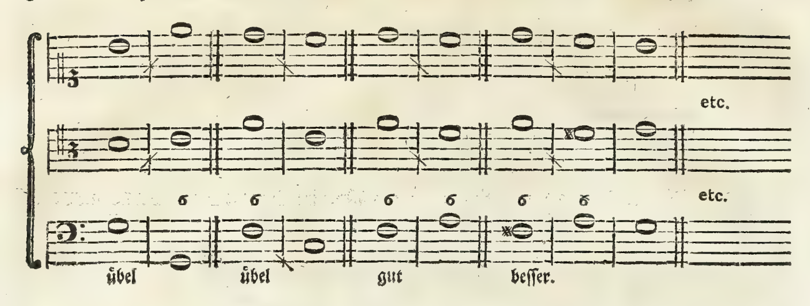


Man ist aber erstens nicht allezeit im Stande, ohne den guten Gesang zu beleidigen, geschwind mit dem Discant und Alt in die Tiefe, oder mit der Grundstimme in die Höhe zu kommen; zweytens ist oft der Choral, oder das Fugen Thema, oder Contrathema Ursach, daß man die Sexten so weit, wie oben im ersten und dritten Beyspiele geschahe, von einander setzen muß. Folglich war diese Regel eine Zwangregel. Der zweyte Choral in E moll.



Das NB. bey dem H im Alt, und auch das bey dem Fis im Tenor bedeutet, daß es kein Fehler, diese zween Mi-Töne zu verdoppeln, wäre; weil keiner von beyden das Semitonium Modi, Dis, ist. Endlich ist noch zu erinnern, daß Händel, Sebastian Bach, und

und noch mehrere gute Meister des reinen Satzes sich folgender drey Sätze, worinne verdeckte Quinten stecken, sehr oft bedienet haben; die übrigen aber, wobey alle drey Stimmen in der graden Bewegung gehen, und die, wo die obern zwo Stimmen zugleich Sprünge machen, wenn auch die Grundstimme widrig geht, bleiben fast alle verbothen.

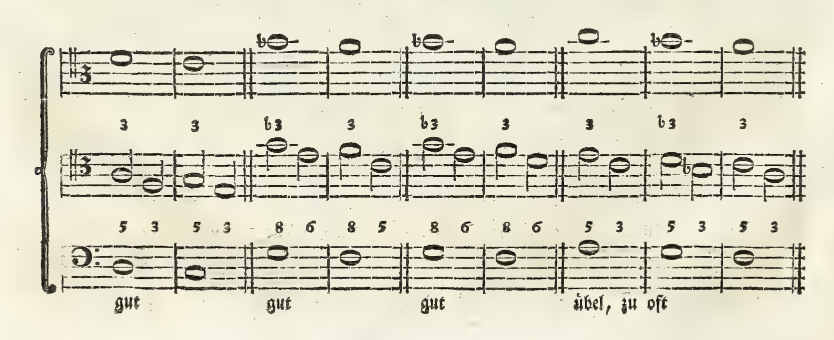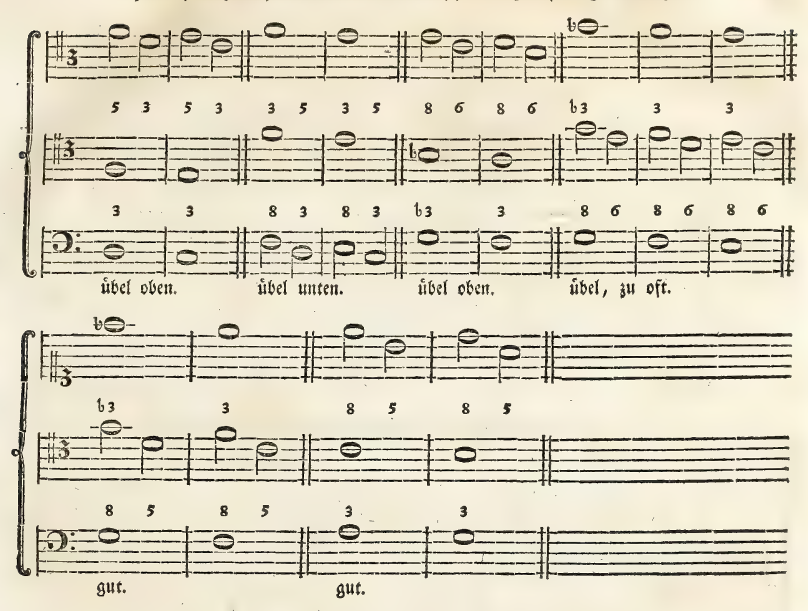




Vierzehntes Kapitel.

Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

In dieser Gattung gilt alles, was bey der vorhergehenden, und in der zweyten des zweystimmigen Satzes verbothen, und erlaubt war. Nur ist besonders zu merken, daß allhier jener Fehler zweyer Quinten und Octaven, die oben in zweystimmigen Satze mit einem Terzsprunge zu machen verbothen worden, nicht mehr als ein Fehler, wenn es in der Mittelstimme geschieht, anzusehen sey. In der obersten, und untersten Stimme aber ist dieses Verfahren noch fehlerhaft. Wenn aber diese Sätze 53 | 5 2c. ‖ 86 | 8 2c. ‖ in der Mittelstimme öfter als einmal nach einander angebracht werden, ist es wieder fehlerhaft; weil sie zu Quinten- und Octavenmäßig klingen, z. B.
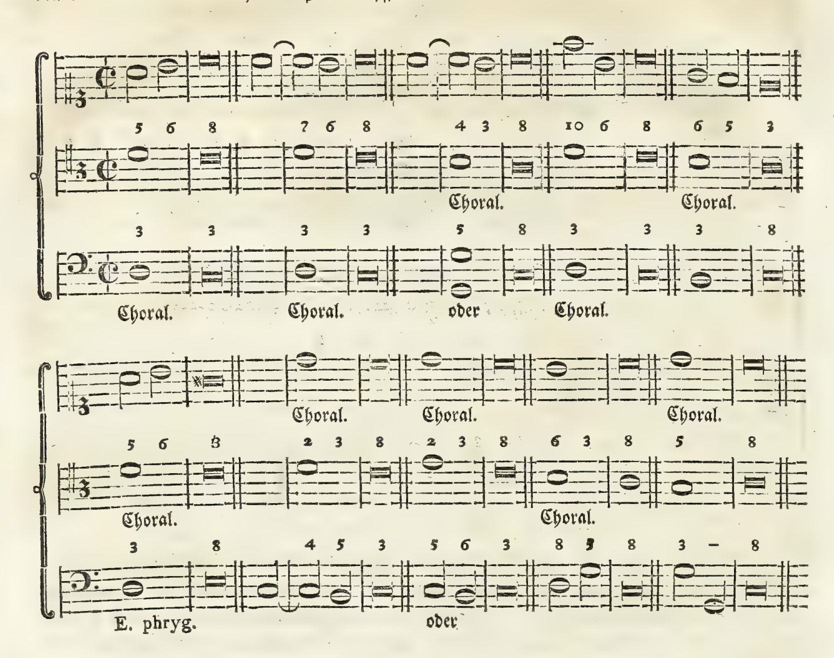




In dieser Gattung, und in den folgenden sind alle unharmonischen Querstände schon erlaubt, wenn sie das Gehör nicht zu sehr beleidigen. Auch ist hier erlaubt, im Durchgange nämlich, im Aufstreiche öfters $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{1}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{8}$ über dem Grundtone anzubringen: $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$ darf so gar im allerersten Accorde gemacht werden, wenn den Kontrapunct eine Oberstimm hat, und die Terz keinen Platz findet. Der letzte Tact muß $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{8}$ bekommen, wenn der Choral nicht in der untersten Stimme ist; wenn dieser aber unten zu stehen kömmt, muß er die tonartsmäßige Terz, und nur eine Octave, oder den Einklang bekommen. Am Ende ist die Quinte mit der Octave, oder dem Einklange zu leer, wegen des alten Sprichwort: in fine cognoscitur cujus toni: am Ende erkennt man erst die ächte Tonart: ohne Terz aber kann man eine Tonart weder weich noch hart nennen. Es giebt auch heut zu Tage noch Zweifler, welche nicht wissen, ob sie einen vollstimmigen Satz einer weichen Tonart mit der kleinen, oder großen Terz schließen sollen. Die meisten Musikgelehrten jetziger Zeit behaupten, daß man ihn auch mit der kleinen Terz endigen solle. Man kann aber auch eine weiche Tonart mit der großen Terz schließen, wenn keine Musik mehr folgt.
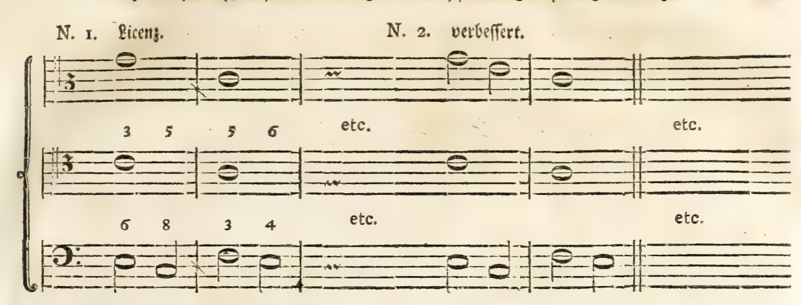
Der

Der vorletzte Tact kann folgende Cadenzen bekommen, wornach der letzte allezeit einen vollkommenen Accord machen muß. Beyspiele:
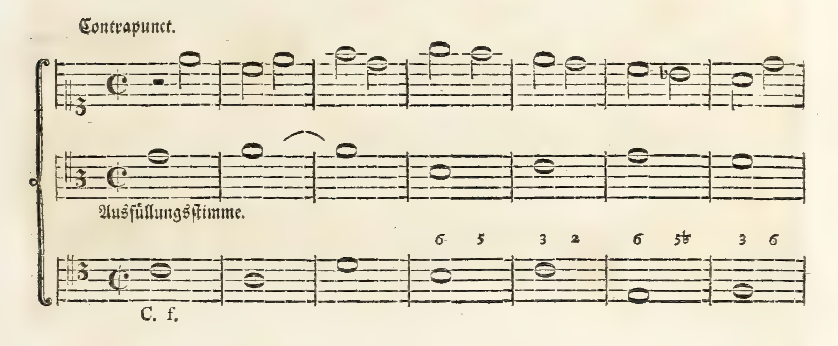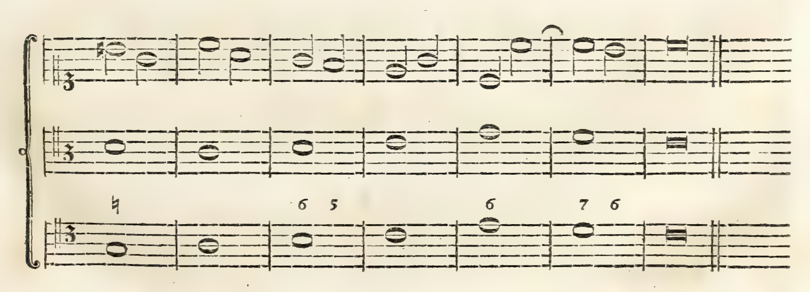


Der Discant, und Alt können hier auch verwechselt werden. Alle Niederstreiche müssen einen vollkommenen, oder einen unvollkommenen Accord nämlich $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}3\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\6\end{smallmatrix}$ || bekommen. Zwo vollkommene Consonanzen von gleicher Benennung sind hier in den äussersten Stimmen, vom Aufstreiche zum Niederstreiche, in der widrigen Bewegung aus Noth erlaubt.

An den zwo Quinten, die Herr Fux in seinem letzten Beyspiele dieser nämlichen Gattung in F vom achten Tacte bis neunten hinüber gemacht hat, findet man diese Ausnahme, oder Licenz. Siehe No. 1. welches sich im freyen Satze, (wo sich eine jede Stimm bewegen darf, wie und wann sie will) nach No. 2. verbessern läßt.

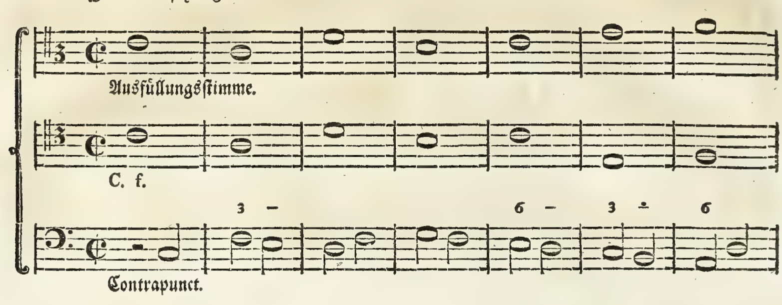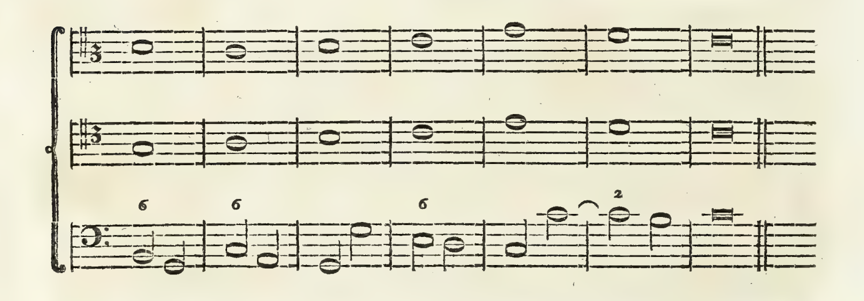


Erstes Beyspiel in C dur.
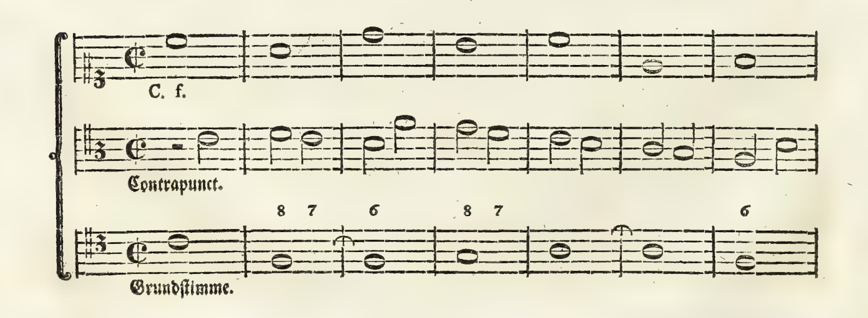


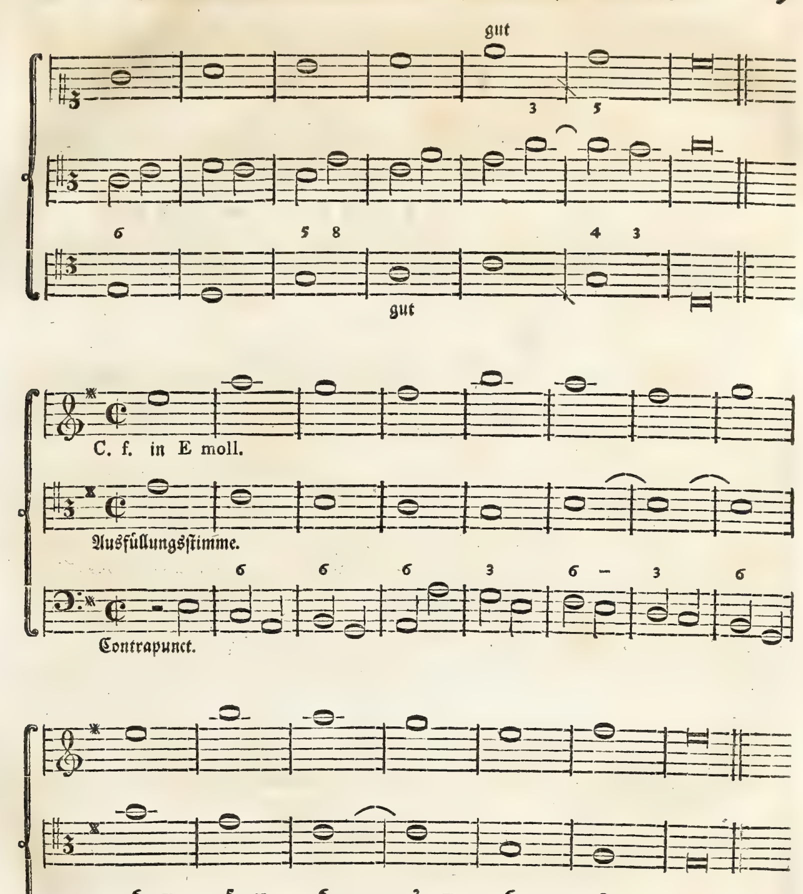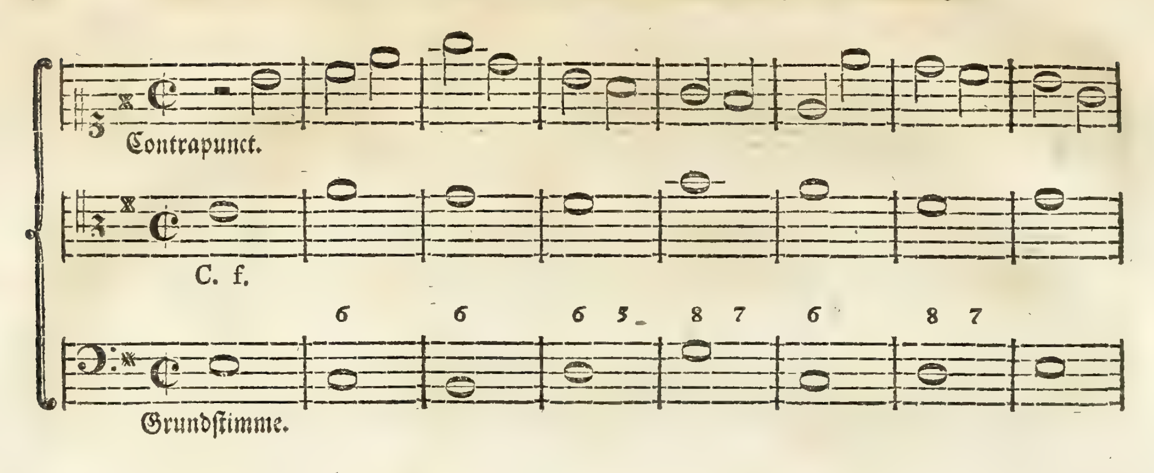


Zwo Versetzungen.
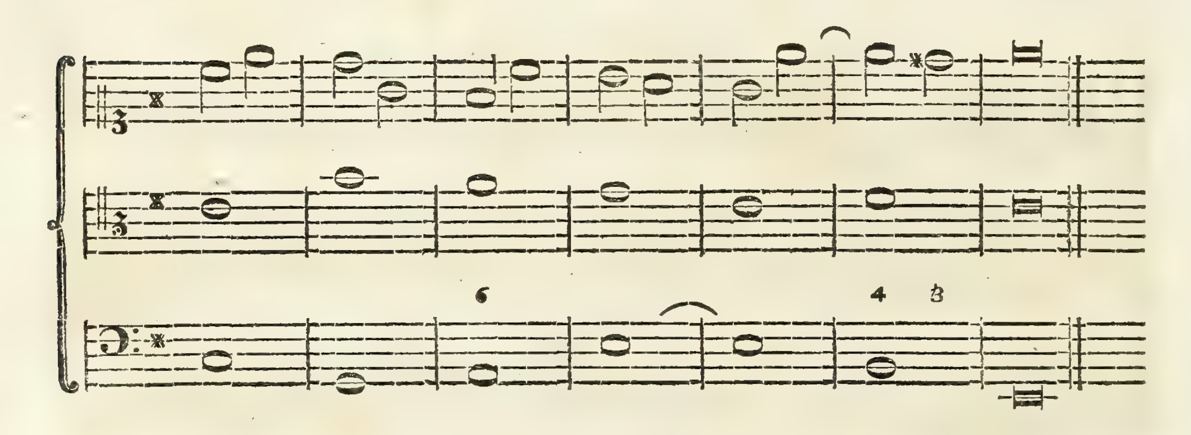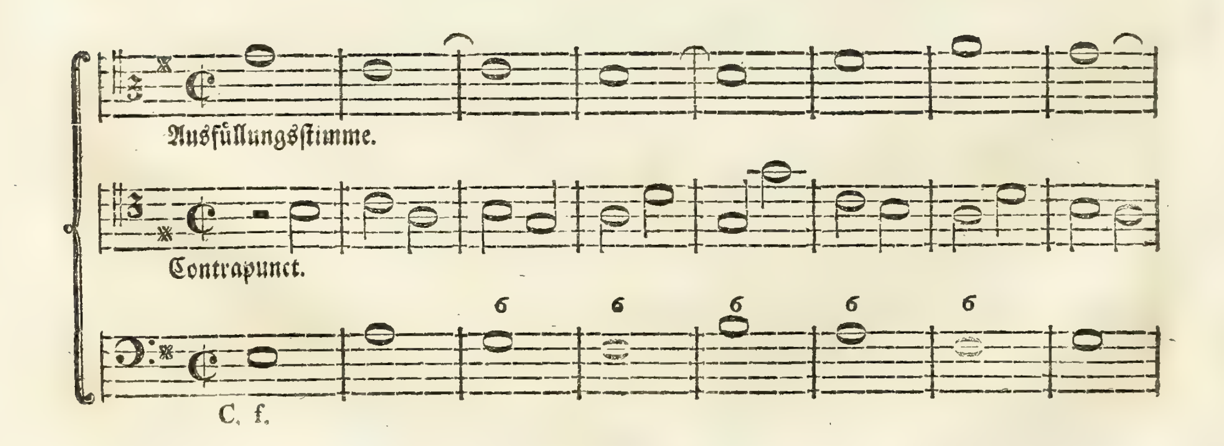




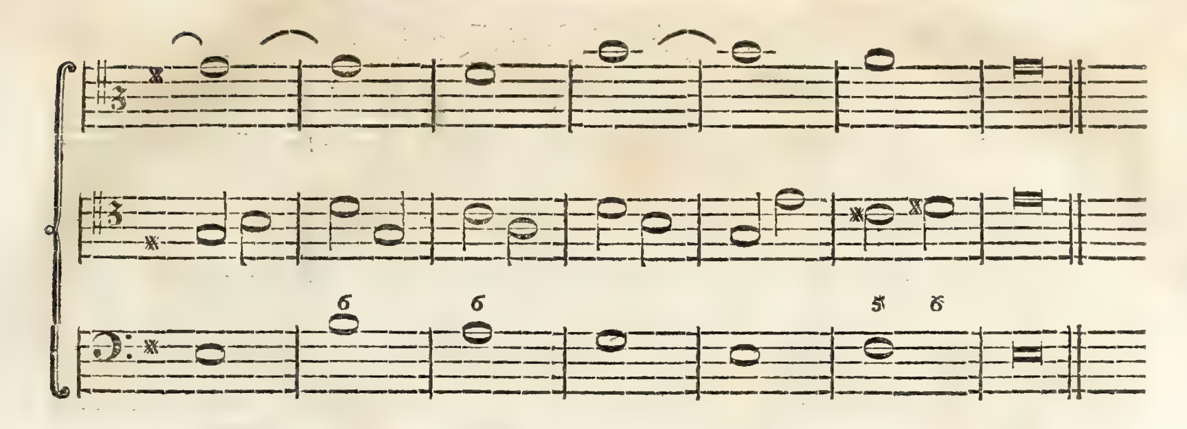



gut
3 5
6 5 8 4 3
gut
C. f. in E moll.
Ausfüllungsstimme.
6 6 6 3 6 – 3 6
Contrapunct.
6 – 5 – 6 3 – 6 2


Contrapunct.
C. f.
6 6 6 5 8 7 6 8 7
Grundstimme.


6 4 3


Ausfüllungsstimme.
Contrapunct.
6 6 6 6 6
C. f.
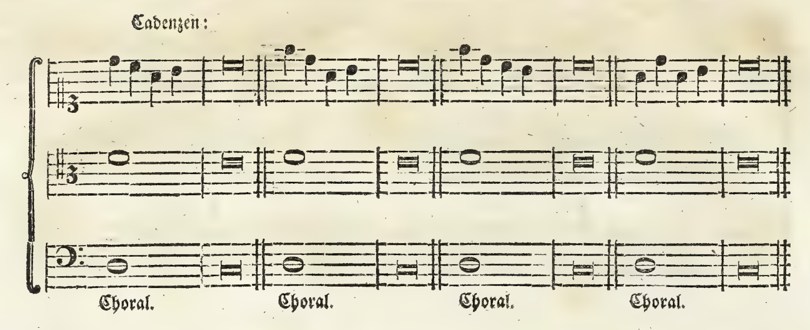


Funfzehntes Kapitel.
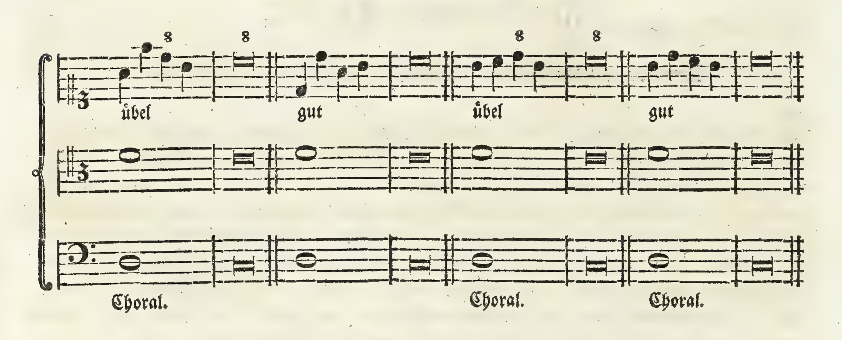
Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.
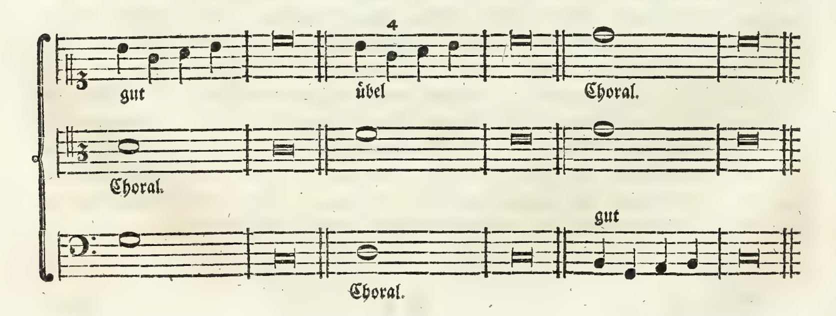
Es ist bey dieser Gattung, welche über den festen Gesang 4, 6, oder 8 gleich geschwinde Noten im Contrapuncte bis zum letzten Tacte machen muß, wiederum alles zu beobachten, was in den vorgehenden dreystimmigen Sätzen schon abgehandelt worden ist. Nur hat man wohl zu merken, daß mit einem Suspir, welches nur einen halben Streich gilt, in den Contrapuncten könne angefangen werden; welche Contrapuncte aber hier, und im vierstimmigen Satze nach dem Suspir, oder auch ohne Suspir, ihre erste Note nicht mehr mit der Quinte, oder Octave (wie oben im zweystimmigen Satze geschehen mußte) anzufangen haben; sondern sie können auch die Terz nehmen, wenn die Ausfüllungs-Stimme, die Quinte, oder Octave hat. Kurz der vollkommene Accord, welchen alle Gattungen im ersten Tacte bekommen müssen, kann in drey- und mehrstimmigen Sätzen gestellt werden, wie es beliebt. Die letzte Note im vorletzten Tacte muß wiederum, wenn der Choral in der untersten Stimme steht, die große Sext, mit der kleinen Terz begleitet, haben; wenn der Grundton die aushaltende Dominante hat, muß die große Terz im Contrapuncte herum laufen, weil der Choral die Quinte hat. Wenn der Contrapunct aber unten gemacht wird, kann er in der kleinen Unterterz mit dem Choral, worzu noch in der Ausfüllungs-Stimme die kleine Sexte genommen werden muß, herum laufen; oder er nimmt die Dominante der Tonica, das ist, des Haupttons, wozu der Choral die reine Quinte, und die Ausfüllungs-Stimme die große Terz abgeben muß, und macht daraus die bekannte laufende Baß-Cadenz, die in folgenden Beyspielen die letzte Cadenz ist.
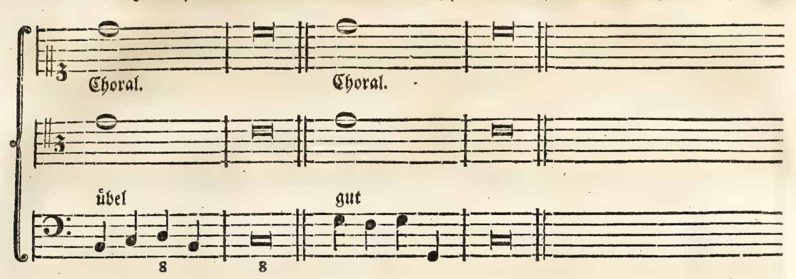


Cadenzen:

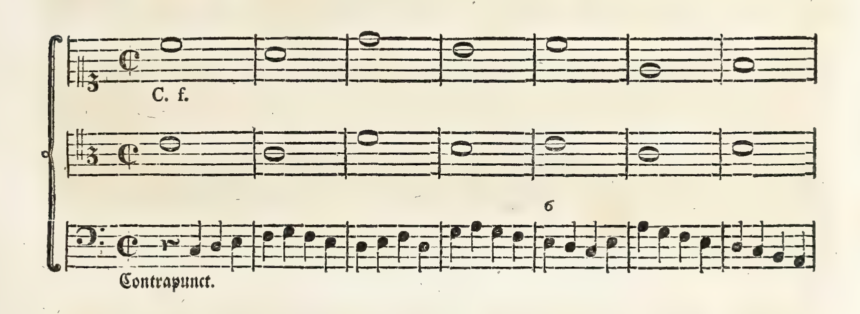

Choral.
Choral.
Choral.
Choral.
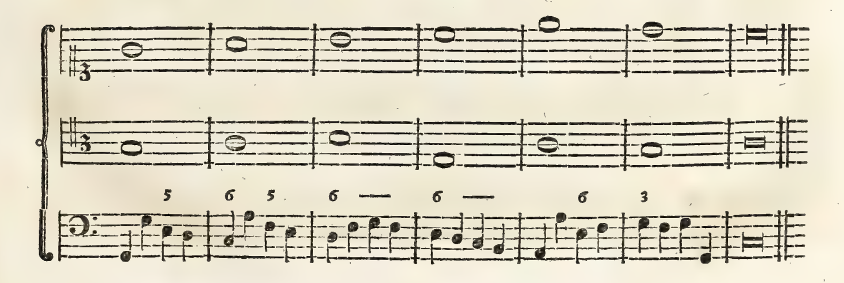

8
8
8
8
übel
gut
übel
gut
Choral.
Choral.
Choral.

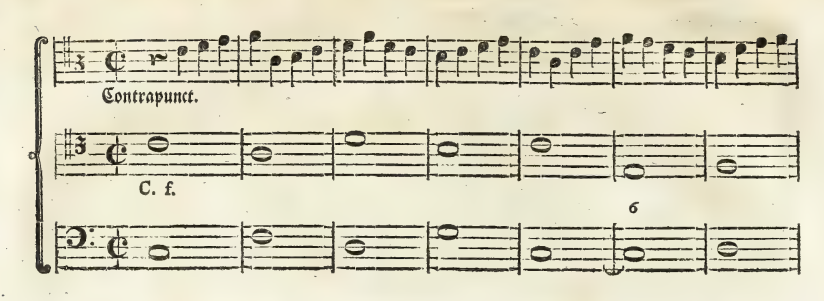

4
gut
übel
Choral.
Choral.
gut
Choral.

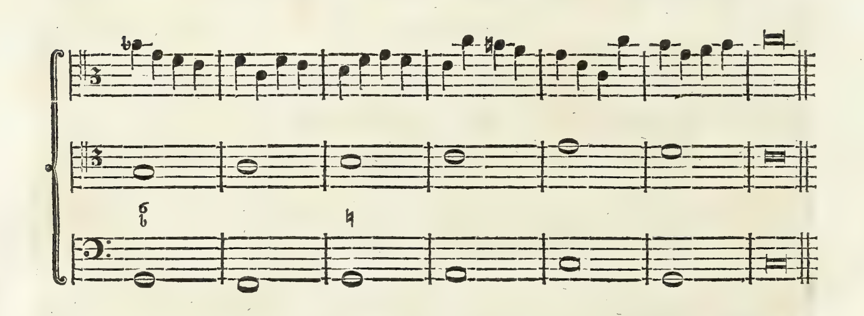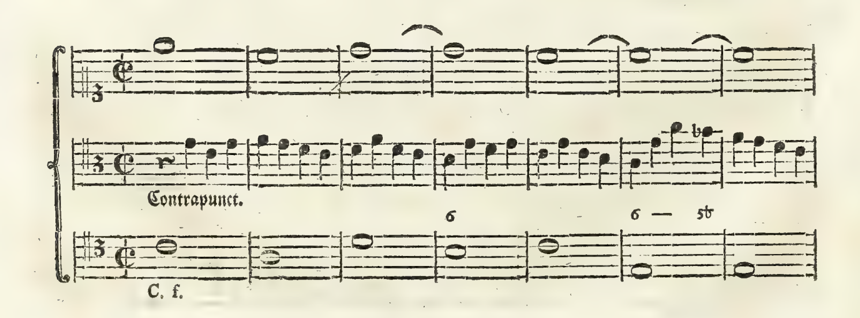


Es versteht sich von selbst, daß diese Cadenzen des obern Contrapunctes auch in der Mittelstimme können angebracht werden, da sodann die Ausfüllungs=Stimme oben zu stehen kömmt. Erstes Beyspiel in C dur.

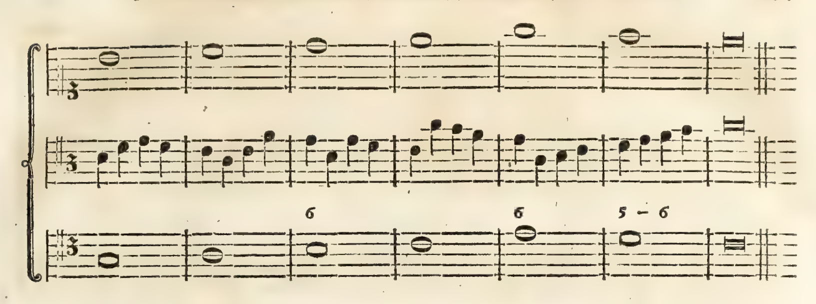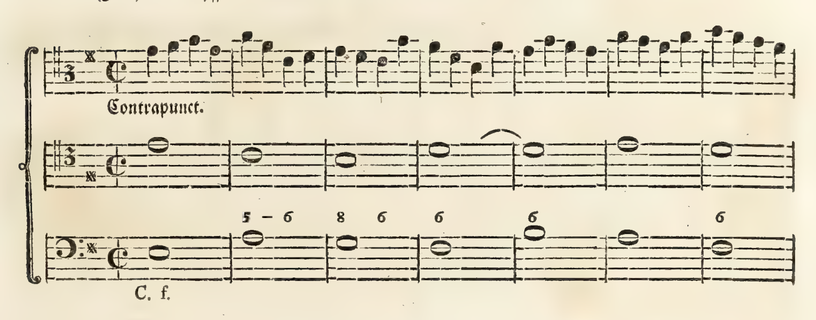





Contrapunct.
C. f.
6
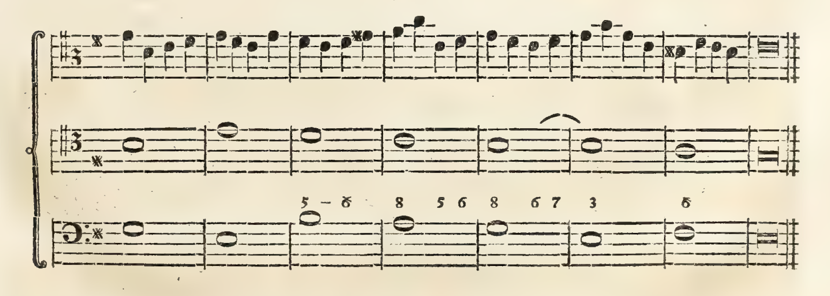

6
♭
♮

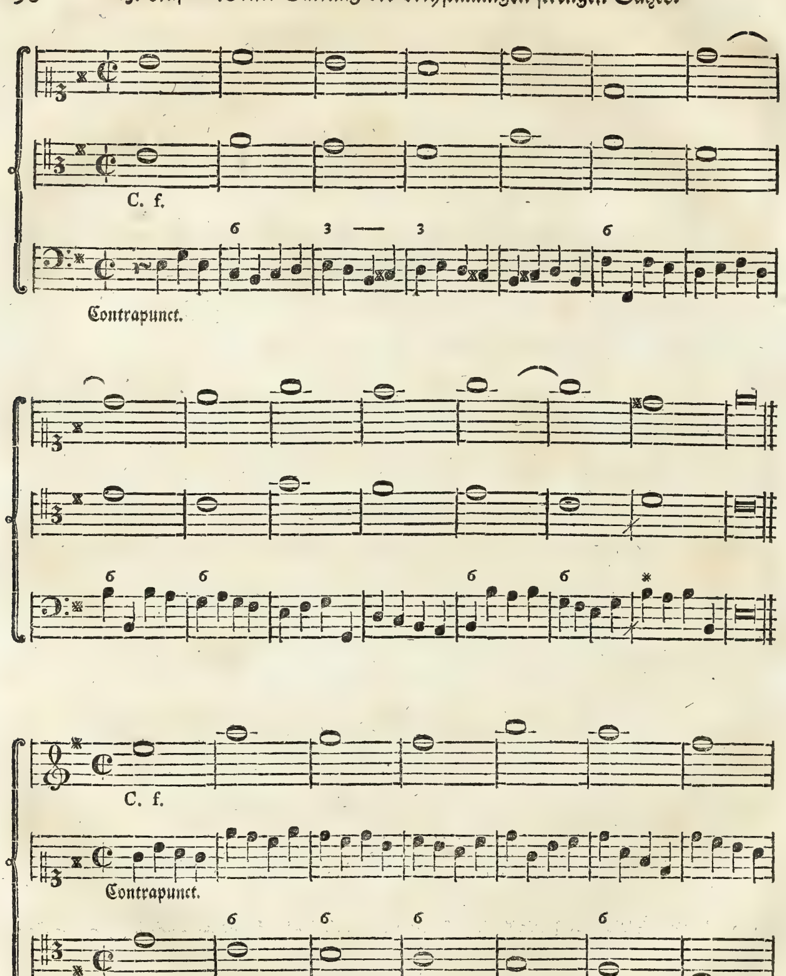

Contrapunct.
6
6 — 5♭
C. f.

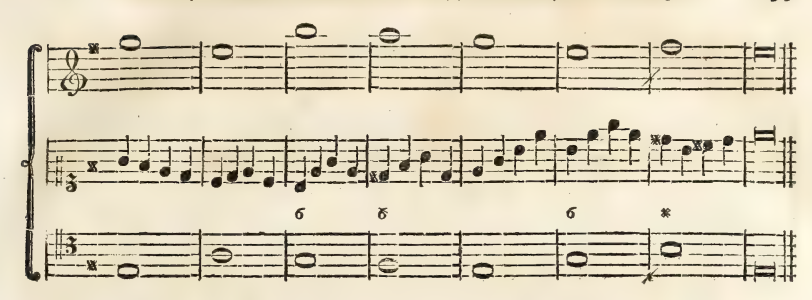


Zweytes Beyspiel in E moll.
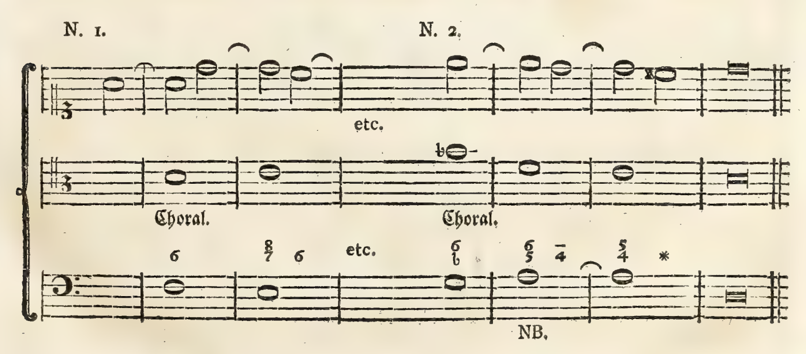





C. f.
Contrapunct.
C. f.
Contrapunct.
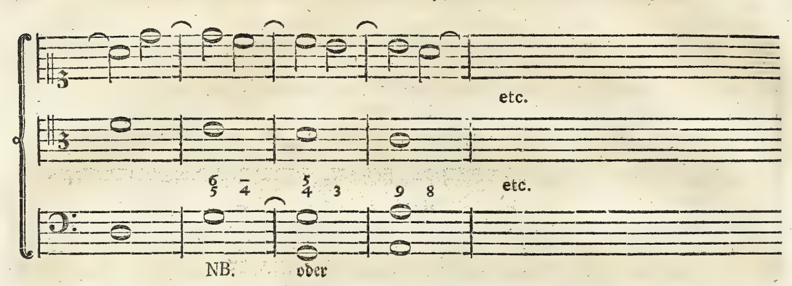


Sechzehntes Kapitel.

Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

Diese heißt die Bindung, (ligatura, oder Syncope;) und ist in der ersten Gattung des zweystimmigen Satzes schon gemeldet worden, welches das dritte Intervall zu jeder Consonanz, oder Dissonanz seyn müsse. Nur die kleine Septime (die große selten, wenn sie nämlich das Semitonium modi nicht ist) kann aus Noth statt der Terz zuweilen die reine Octave bekommen, siehe No. 1. Desgleichen ist hier erlaubt den Quart-Sexten-Accord im Aufstreiche (ob wohl alle Aufstreiche consonirende Accorde seyn sollen) anzubringen; aber nur als Auflösung des gebundenen Quint-Sexten-Accordes bey liegendem Basse, oder Grundstimme, siehe No. 2.
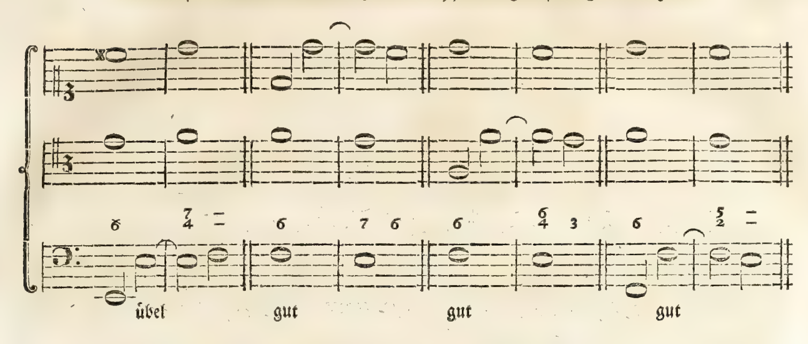




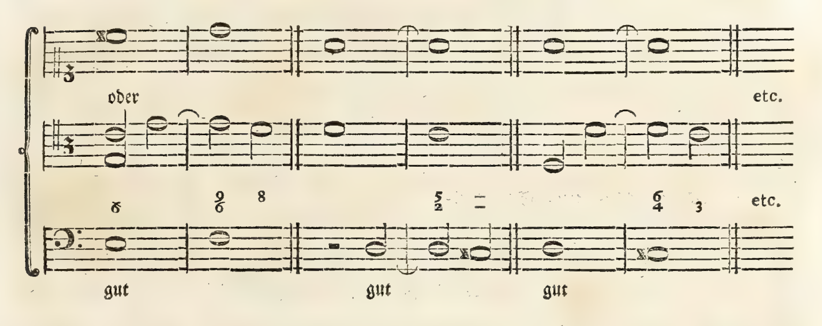
Weil es in der vierten Gattung des strengen Satzes (aber nicht des freyen) durchaus eine Hauptregel bleibt: daß man die Dissonanz-Bindungen im Aufstreiche, oder in einem schlechten Tacttheile, mit einem consonirenden Accorde vorbereiten, im Niederstreiche, oder in einem guten Tacttheile binden, und im folgenden Aufstreiche, oder schlechten Tacttheile herab wiederum in die nächste Consonanz auflösen müsse, so will ich etliche Beyspiele des verzögerten Sexten-Accords, und des vollkommenen Accordes hersetzen, und überall anzeigen, welche im strengen, und welche im freyen Satze, und welche nirgends zu gebrauchen sind.
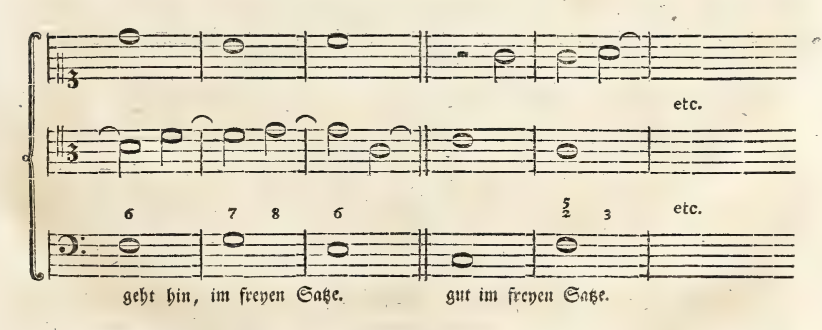
Vorhalte der Sexte.

gut gut im freyen Satze. übel gut

gut im freyen Satze. übel gut gut im freyen Satze.


6
7
4
6
7 6
6
6
4
3
6
5
2
übel
gut
gut
gut


oder
etc.
6
9
6
8
5
2
6
4
3
etc.
gut
gut
gut


etc.
6
7
8
6
5
2
3
etc.
geht hin, im freyen Satze.
gut im freyen Satze.

Vorhälte des vollkommenen Accordes.



oder oder

4 3 4 b3 6 5 6 b 5

gut gut gut gut

etc. gut

übel

8 3 7 2 3 5 etc. 6 9 3 8 6 – 9 4 8 3 6 8 5 3

übel gut im freyen Satze.

verbessert. NB. gut im freyen Satze. Umkehrung. etc.

gut
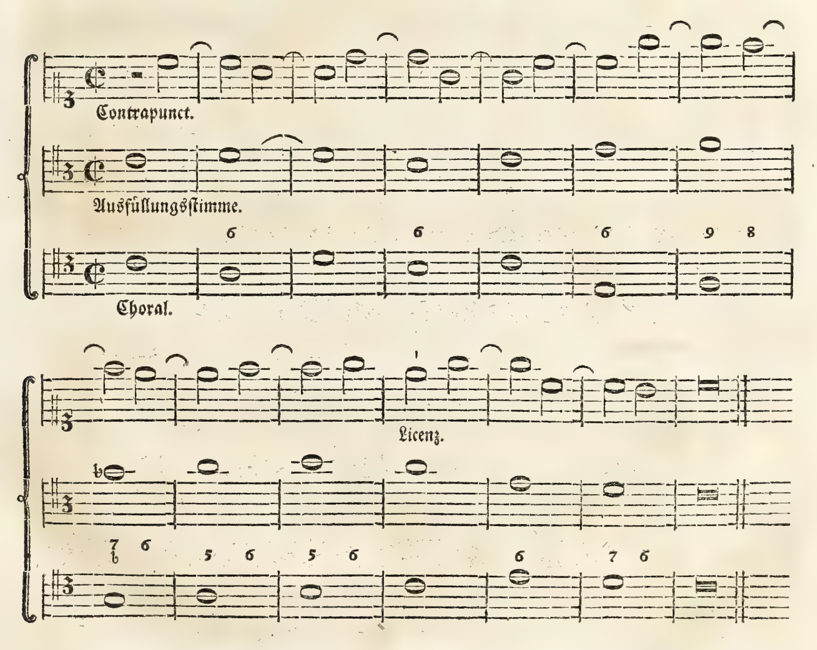
6 6 5♮ 4 3 6 – 3 – 5 2 – etc.

NB. gut im freyen Satze.

Diese Vorhalte, Verzögerungen, Aufhaltungen, Retardationes (wie man sie nennen will) gelten auch bey dem vier- und mehrstimmigen Satze. Was hier gut, oder übel ist, wird

wird auch dort gut, oder übel seyn. Uebrigens fängt man hier wiederum mit einer Pause, die einen ganzen Streich gilt im Contrapuncte, nämlich in der Bindungs=Stimme an.

Das Ende oder der letzte Tact kann drey Haupttöne, oder die Tonartsmäßige Terz, und die Octave haben. Der vorletzte Tact muß, wenn der Baß oder die Grundstimme die Dominante hat, $\substack{5\\4\,3}$, wenn die Grundstimme den Choral hat, $\substack{7\,6\\3\,-}$, wenn diese aber die Bindungen macht $\substack{4\,5\,\flat\\2\,3}$ | oder $\substack{5\,6\\2\,3}$ || bekommen. Die übrigen Tacte können im Niederstreiche eine Consonanz= oder Dissonanz=Ligatur (welche letztern besser sind, wenn sie oft angebracht werden) haben. Der Aufstreich aber muß allezeit einen vollkommenen, oder unvollkommenen Dreyklang $\substack{5\\3}$ oder $\substack{6\\3}$ oder einen consonirenden verdoppelten Zweyklang als: $\substack{8\,8\\3\,6}$ oder $\substack{3\,6\\3\,6}$ oder wenigstens einen dieser leeren Accorde $\substack{5\\1}$ $\substack{8\\5}$ $\substack{8\\8}$ $\substack{6\\1}$ haben. Es kann auch wiederum aus Noth in manchem Tacte eine freye Note, oder eine halbe Pause im Niederstreiche statt der Bindung im Contrapuncte gesetzet werden. Hier sind drey Beyspiele in C dur.



1. Versetzung.

Ausfüllungsstimme.
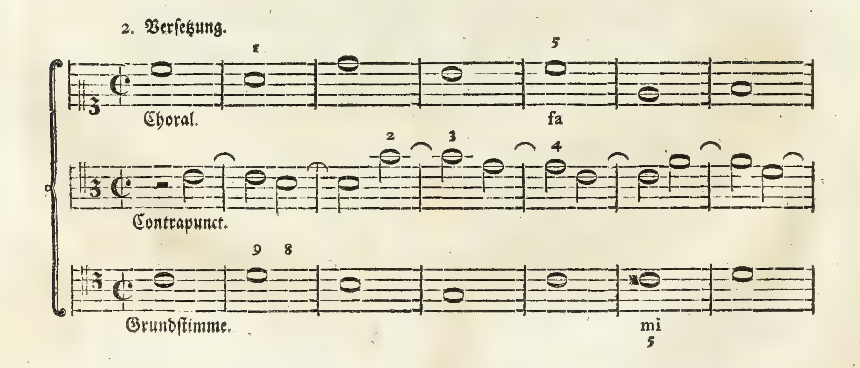
Choral.
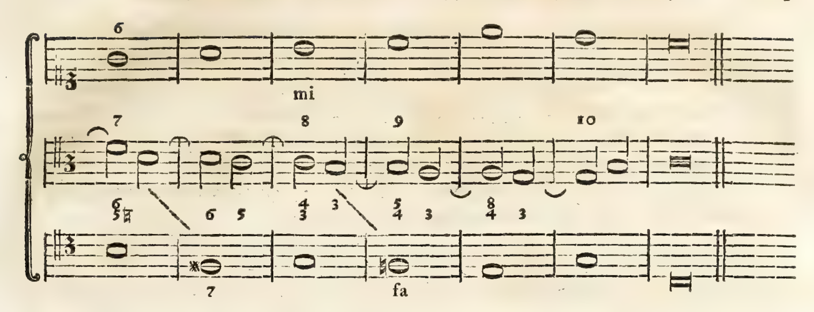
6 6 6 6 6

Contrapunct. Licenz.

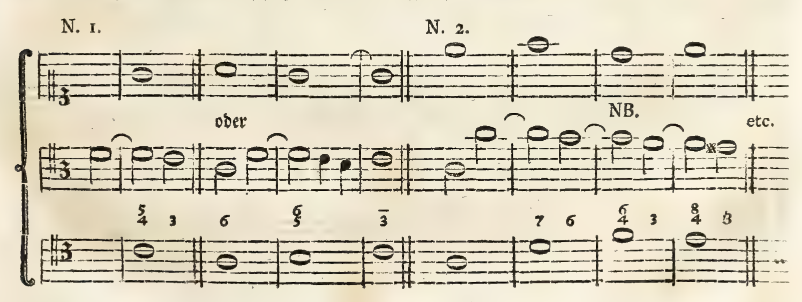
2 6 2 6 2

Licenz.
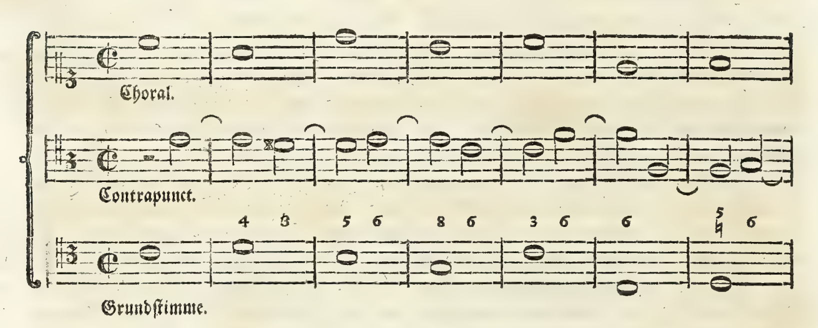




Im letzten Beyspiele sind zehn Fehler. Der erste ist die Quinte A im zweyten Tact statt der Terz F bey der erniedrigten None. Der zweyte Fehler ist der große Sexten-Sprung von D ins H im Alt, welcher deßwegen verbothen wird, weil die springende dieser zwo Noten die empfindliche Note (nota sensibilis) des Hauptons, und ohne Begleitung der Instrumente schwer zu singen und zu treffen ist. Die übrigen großen Sexten-Sprünge sind in unsern Zeiten alle erlaubt. Der dritte Fehler ist das folgende H im Alt, weil dadurch die empfindliche Note des folgenden C Accordes verdoppelt worden ist, welche Verdoppelung nur im Aufstreiche erlaubt wird. Der vierte Fehler ist die Quinte G des Altes im Niederstreiche des fünften Tactes, weil sie, mit der Octave begleitet, zu leer klingt, und wie schon gesagt worden, die leeren Accorde nur in Aufstreichen zu gebrauchen sind. Der fünfte Fehler ist das Mi contra Fa, vom Discant C des fünften Tactes in das Tenor Cis des sechsten Tactes. Der sechste Fehler ist der Quint-Sexten-Accord im achten Tacte, weil die Quint vermindert ist, und kein vollkommener C Accord im Aufstreiche, oder im folgenden Tacte darauf folgt. Im freyen Satze müßte dieser Quint-Sexten-Accord in den vollkommenen Dreyklang natürlicher weise (Senza inganno: ohne Betrug) auf folgende Arten aufgelöset werden, No. 1.



Der siebende Fehler ist der unharmonische Querstand von dem nämlichen F des Altes zum Fis des Tenors im neunten Tacte darauf. Der achte Fehler ist die Quart=Ligatur zu der nothwendigen Terz: H im zehnten Tacte. Der neunte Fehler ist wiederum ein unharmonischer Querstand im zehnten und eilften Tacte $\frac{H}{F}$ im Discant und Alt mit dem Tenor; diese übermäßige Quart=Ligatur H kann im dreystimmigen Satze auch nur mit der natürlichen großen Sexte D angebracht werden, wenn dieses H von der Tonart des A moll, und nicht des C dur herstammt, wie bey No. 2. hier oben zu sehen ist. Der zehnte Fehler ist der gebundene Einklang im vorletzten Tacte; weil alda die Quart=Ligatur 43 seyn muß.

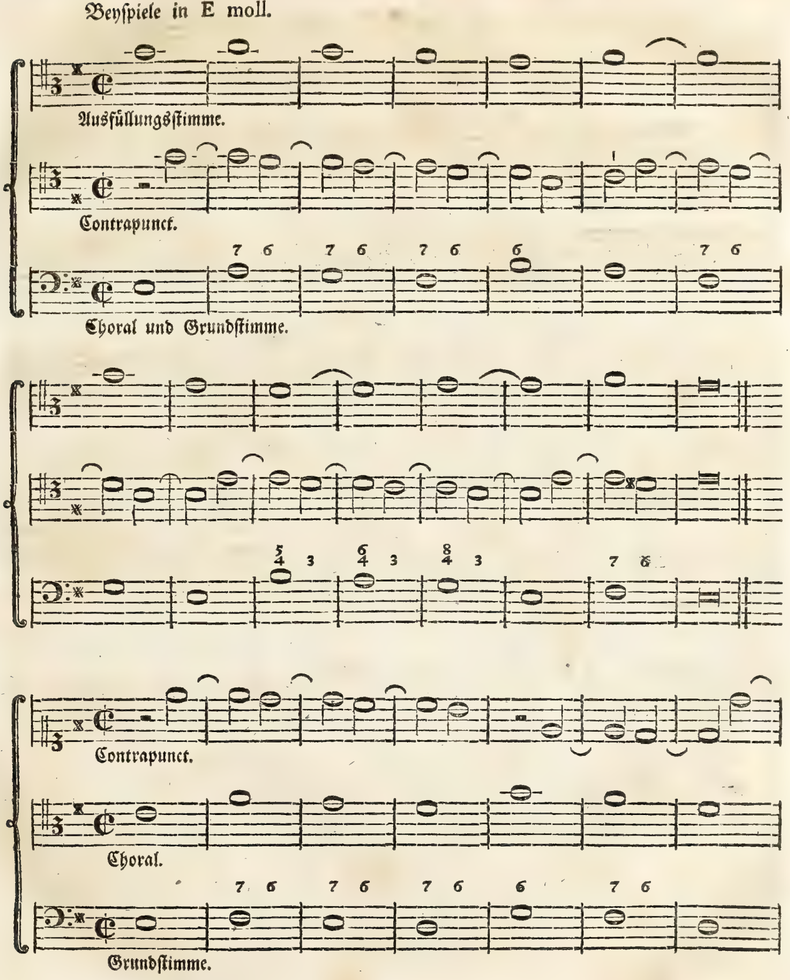
Man sehe die Verbesserung:
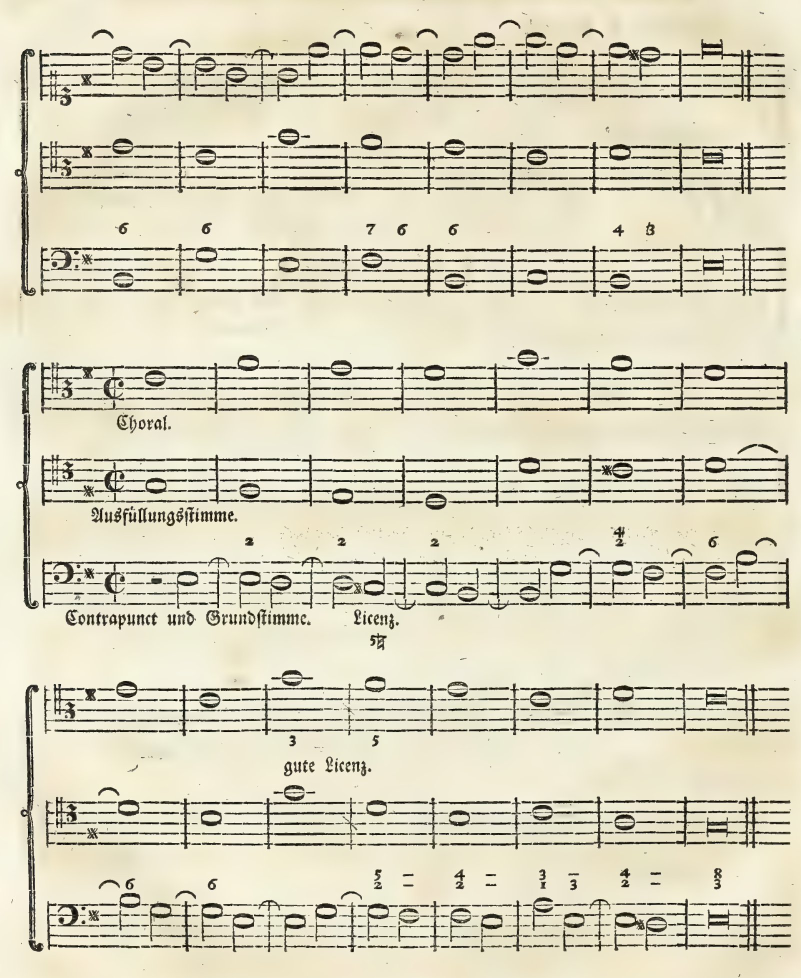


5 6 5 6 5 6 $\frac{5}{3}$ $\frac{8}{6}$ 4 3

Bey=

Beyspiele in E moll.
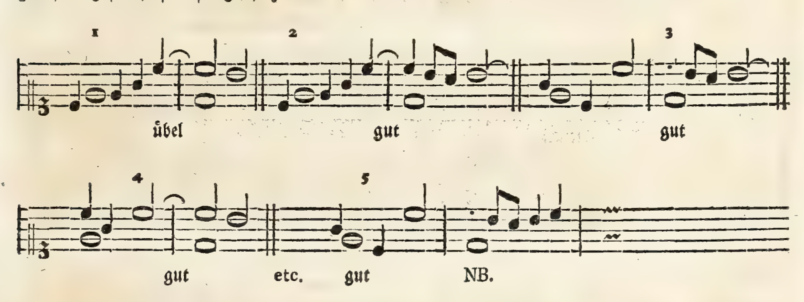



Choral.
Ausfüllungsstimme.
Contrapunct und Grundstimme.
Licenz.
gute Licenz.

Sieben=

Siebenzehntes Kapitel.

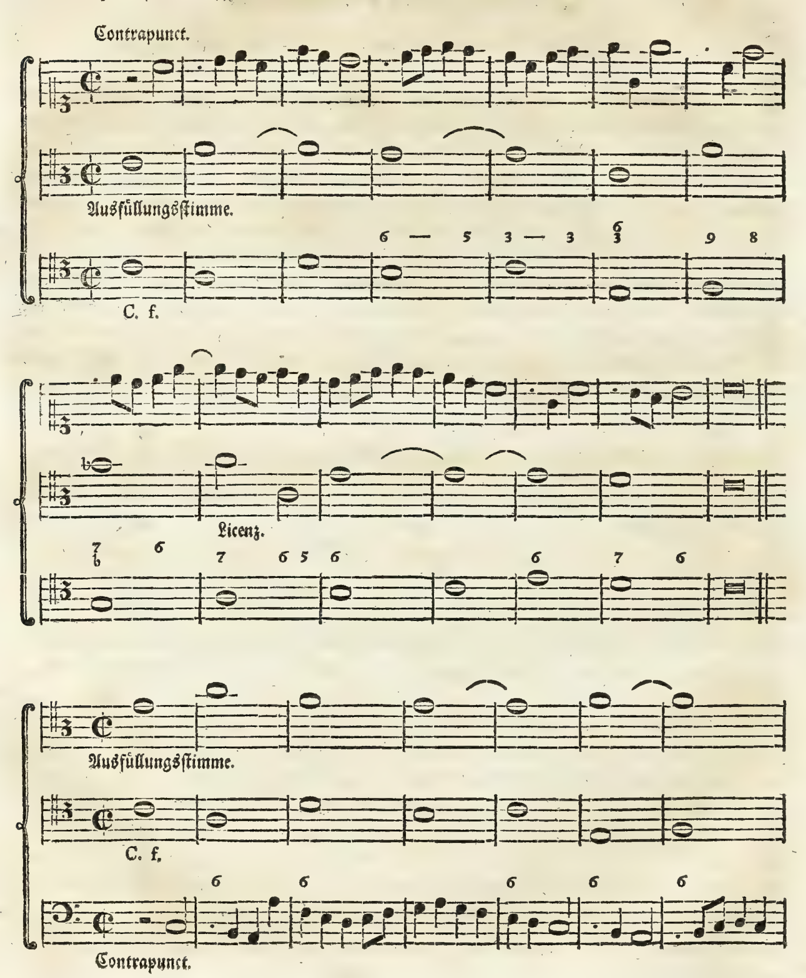
Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.
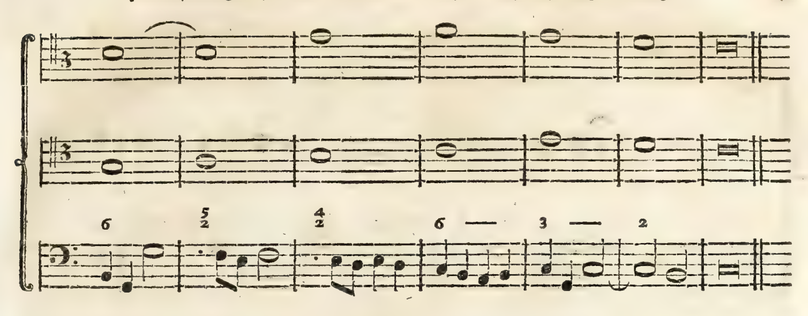
Diese heißt abermal der zierliche Contrapunct, wo man die vorhergehenden drey Gattungen zugleich wechselsweise hervorbringen, auch noch ein Paar geschwindere Noten, als in der dritten Gattung waren, machen darf. Der Anfang, und das Ende muß wiederum einen vollkommenen Accord bekommen. Die Quinte am Ende bleibt noch verbothen. Der vorletzte Tact muß in der Mittelstimme, und auch in der Oberstimme, wenn sie den Contrapunct machen, mit der gebundenen Quarte in die große Terz aufgelöst $\frac{5}{4\,3}$, oder mit der gebundenen Septime in die große Sext aufgelöst $\flat\frac{7\,6}{3}$ den Schluß machen. Wenn der Contrapunct aber in der untersten Stimme gemacht wird, bekömmt er die gebundene große Secunde in die kleine Terz aufwärts gelöst, zu welcher die reine Quarte, oder Quinte in der Ausfüllungs-Stimme das dritte Intervall ausmachen muß. Bindungen, wo die Bindung selbst länger, als die Vorbereitung ist, sind allezeit fehlerhaft, und wider den guten Gesang, umgekehrt aber, oder wo sie beyde gleich lang sind, sind sie gut, z. B.
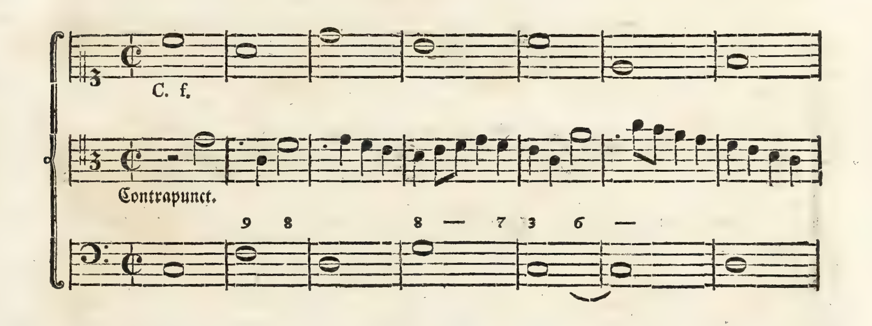


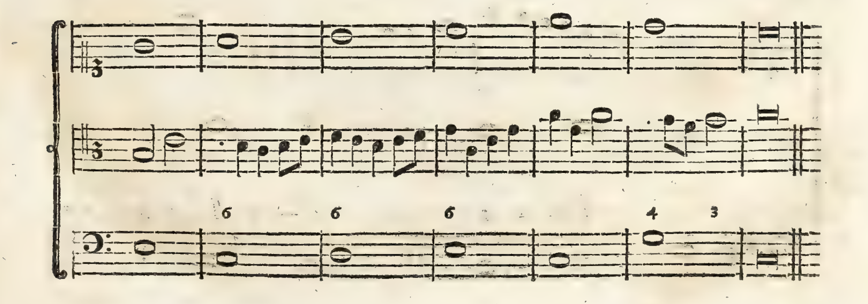
Noch ist hier zu merken, daß es nicht gut sey, wenn man nach den Ligaturen, die bey No. 2. und 3 angebracht sind, nicht weiter mit Viertel Noten fortgeht wie bey No. 5. Oder, wenn man nicht noch eine Ligatur macht; weil es auch einem Einschnitte gleichet, wie zwey Viertelnoten, und eine halbe Note in einem Tacte ohne folgender Bindung. Welche Einschnitte bey dem zweystimmigen Satze dieser Gattung schon erklärt worden sind. Uebrigens pflegt man hier auf ein volles Tricinium, nebst dem reinen Satze, zu sehen. Auch soll der Contrapunct nicht zu lang in einer Gattung herumschweifen; vor der ersten sich bis zum letzten Tacte hüten; die vierte aber meistentheils mit der kurzen Ligatur gebrauchen.
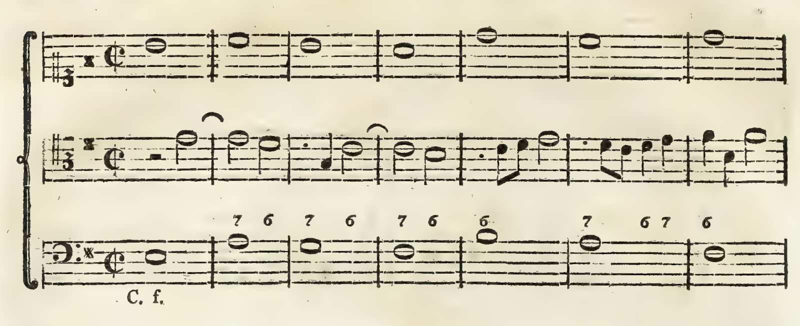
Hier sind Beyspiele.
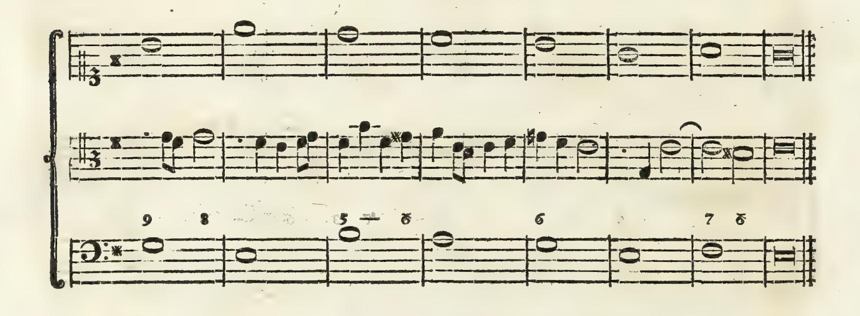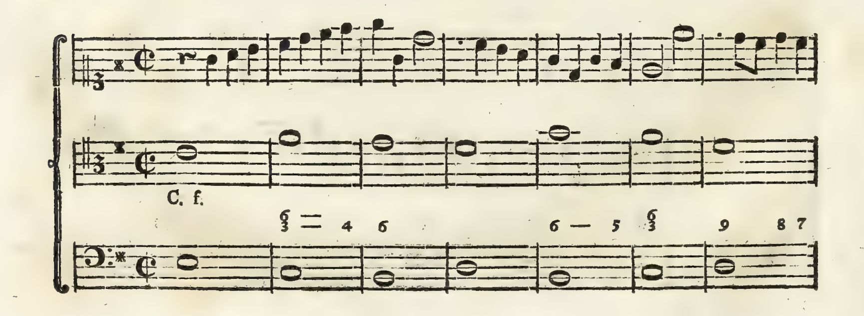



6
5
2
4
2
6 — 3 — 2

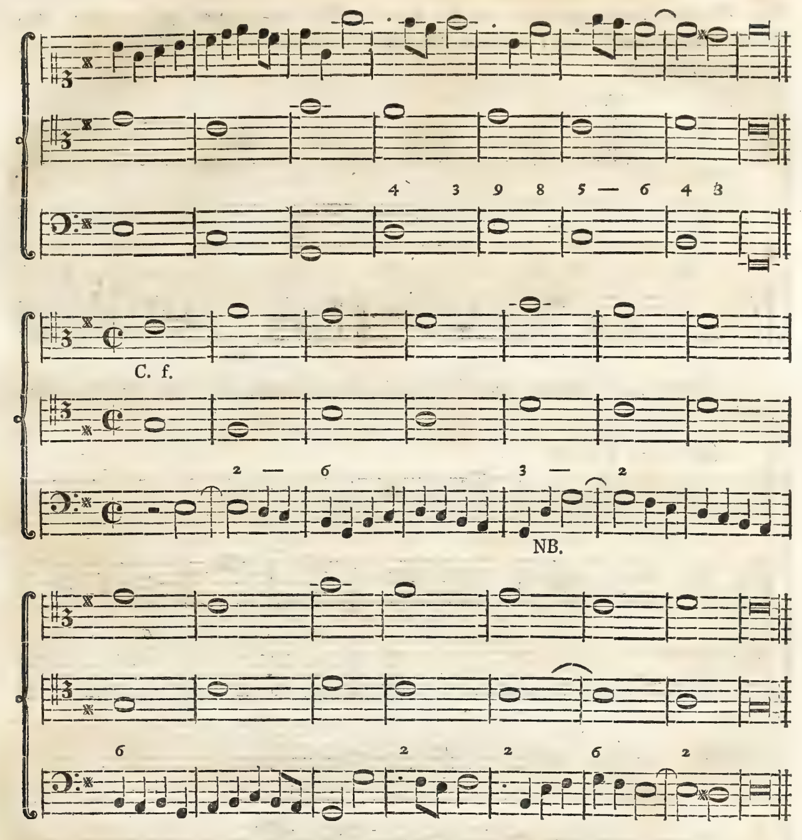

C. f.
Contrapunct.
9 8
8 — 7 3 6 —


6
6
6
4 3


C. f.
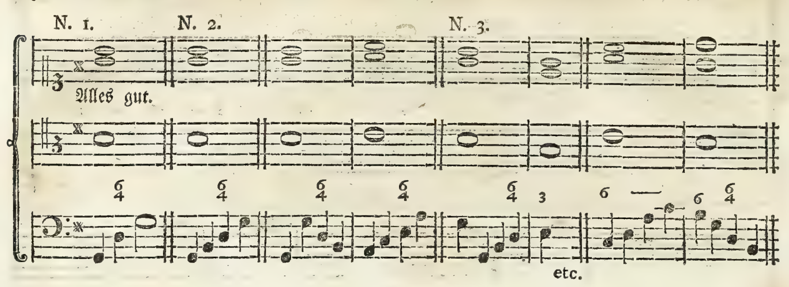



C. f.



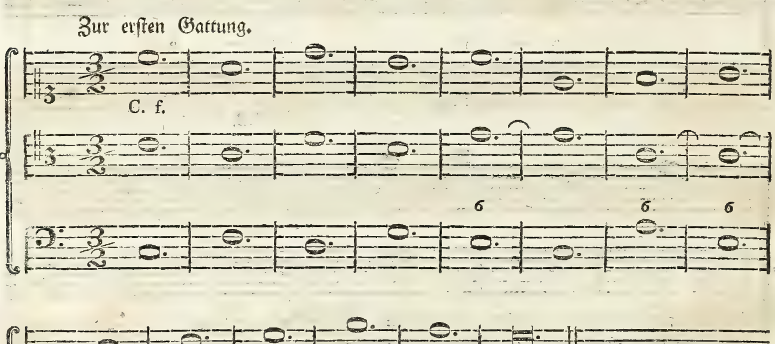
Das NB. hier im fünften Tacte bey D im Basse bedeutet, daß es als ein schlechtes Tactglied gar nicht fehlerhaft sey; ob wohl dabey der Quart-Sext-Accord verstanden wird. Wenn man diesen Tact vierstimmig setzen, oder mit der Orgel begleiten müßte, käme noch die Octave zur ersten Note G wo alsdann die zweyte Note D den durchgehenden, oder besser gesagt, den Durchgesprungenen Quart-Sexten-Accord richtig hätte, z. B. No. 1. Es ist auch hier in vier Noten, gleichwie bey der dritten Gattung, die dritte und vierte mit einem

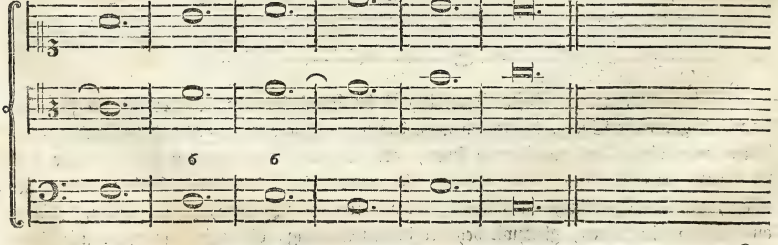
Quart-Sexten-Accorde zu machen erlaubt; wenn der Baß einen ganzen vollkommenen, oder Sexten-Accord durchspringt; nur auf der ersten Note bleibt es ohne Bindung verbothen, siehe No. 2. und 3.



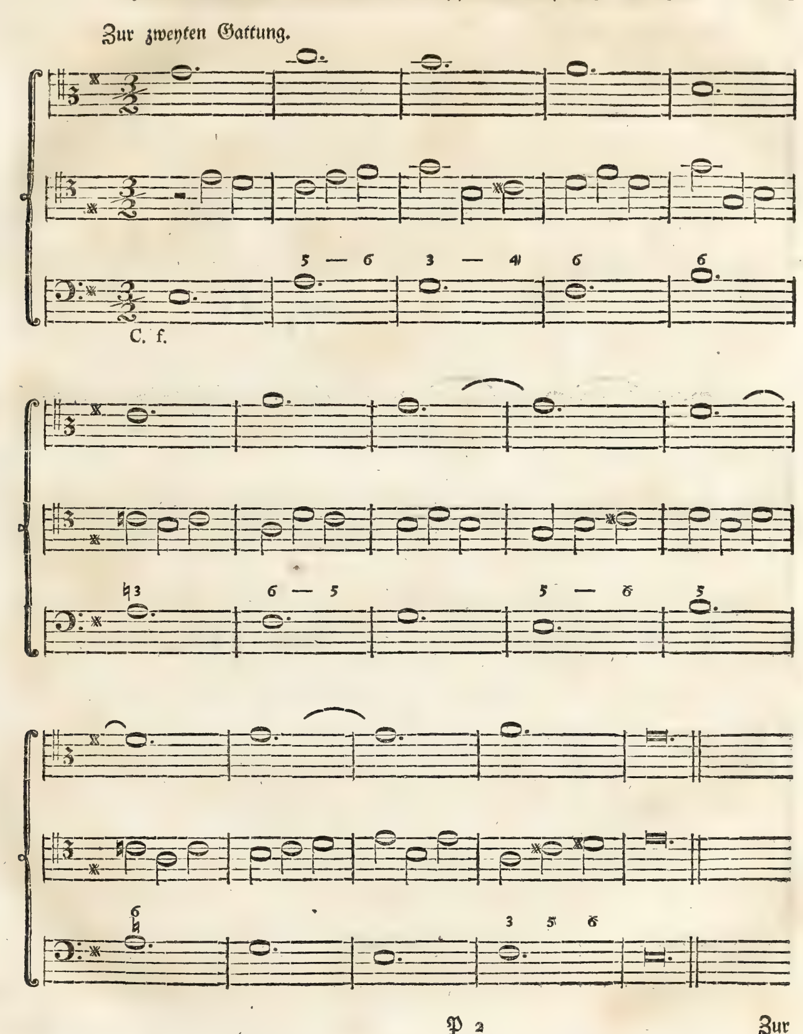
Folgen die nämlichen zween Chorale in Tripel-Tacten über alle fünf Gattungen verfertiget.

Zur ersten Gattung.

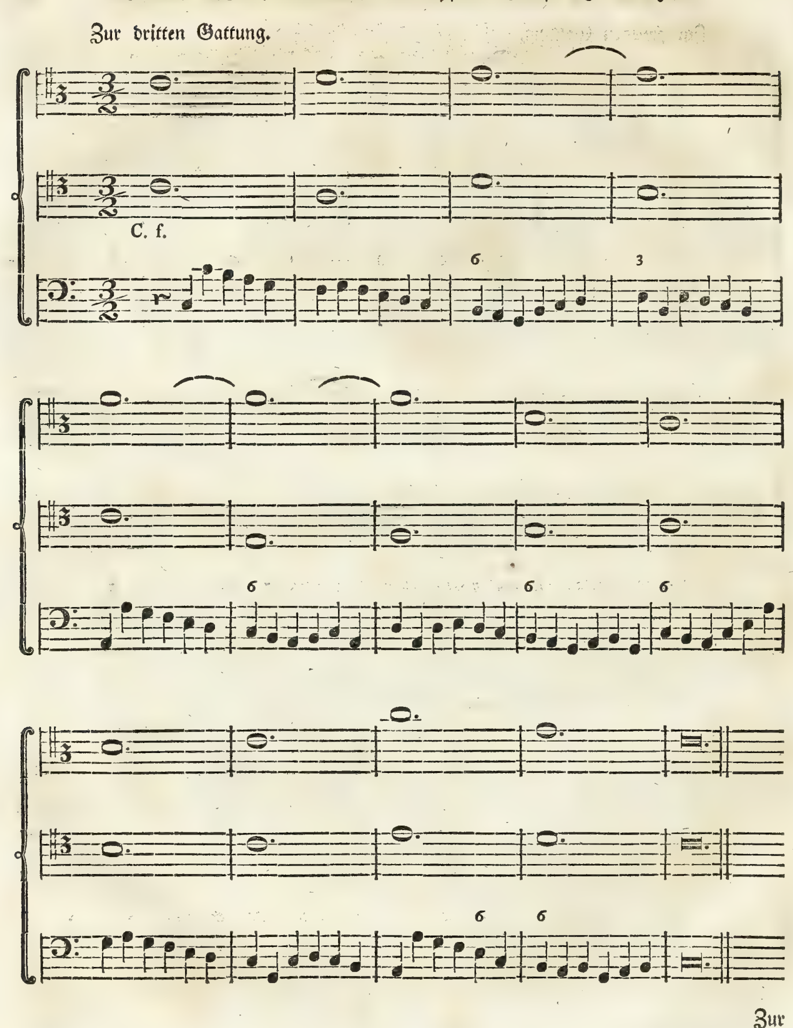




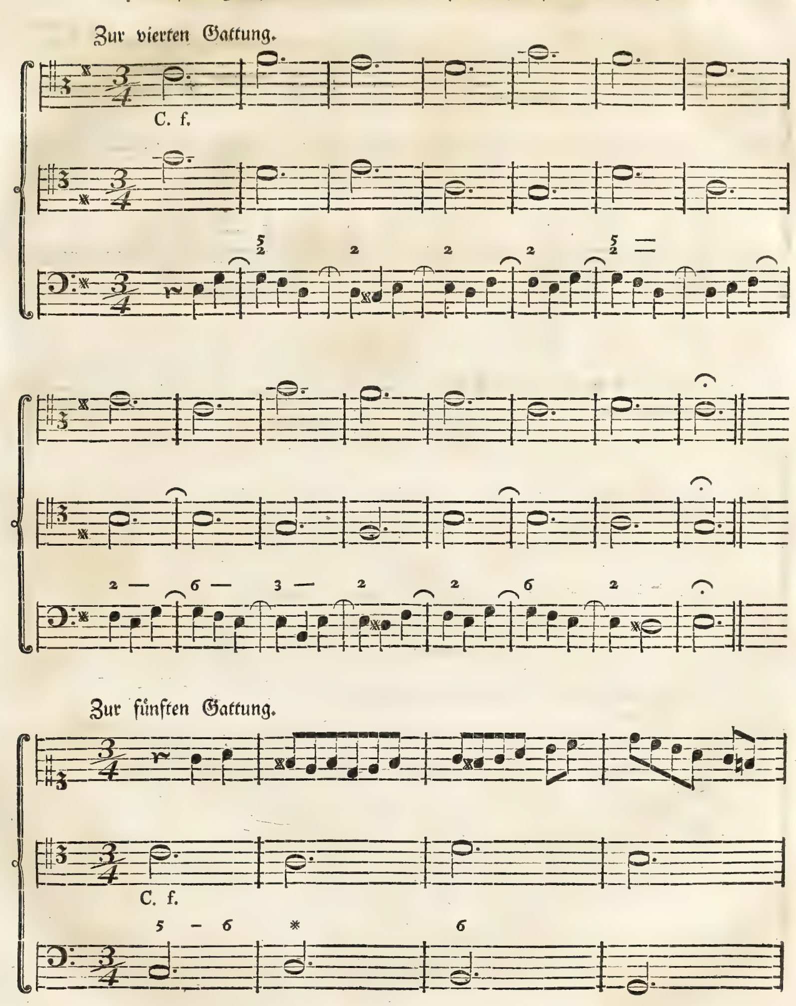
Zur zweyten Gattung.

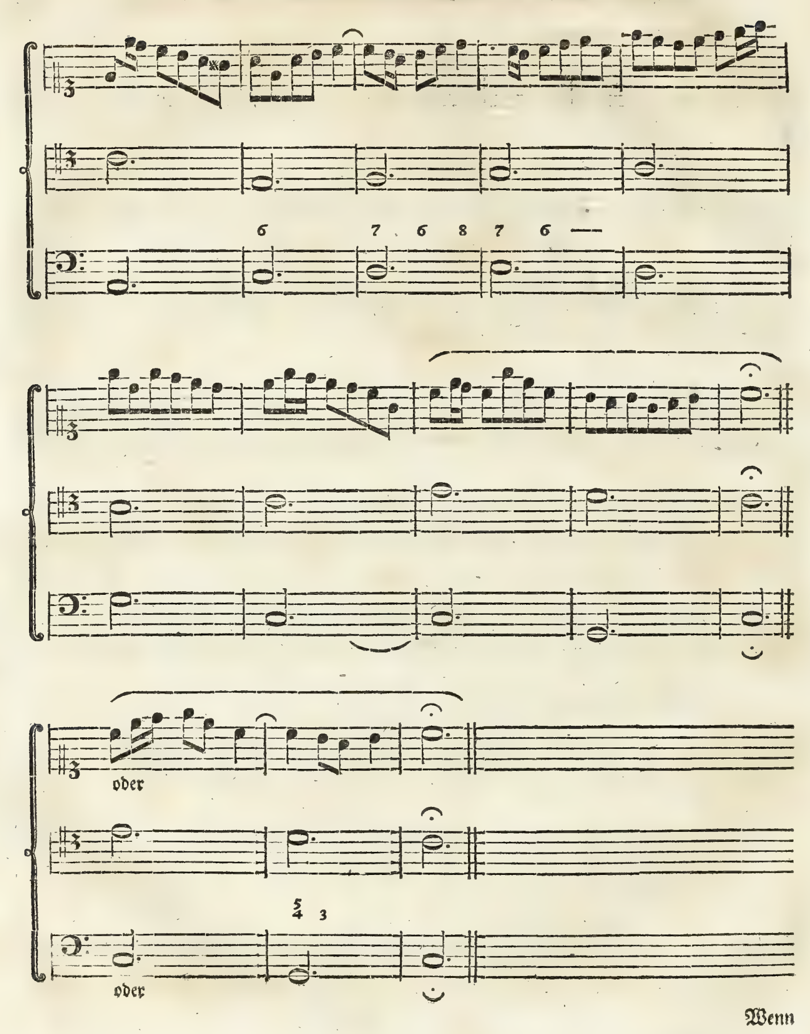


Zur dritten Gattung.



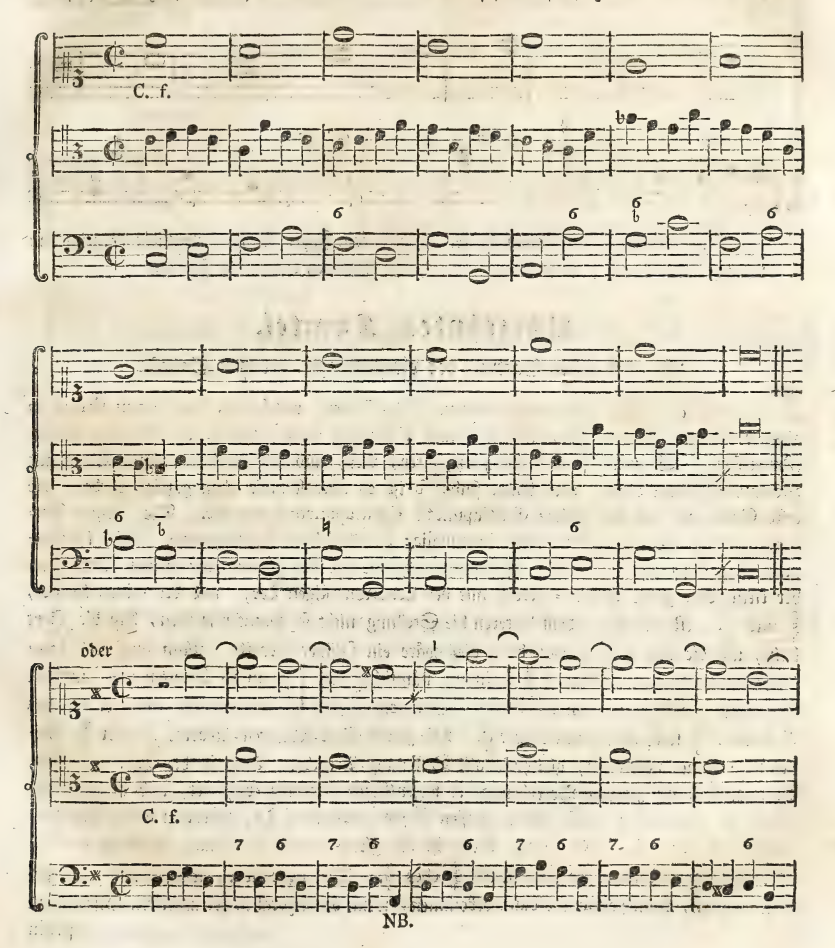
Zur

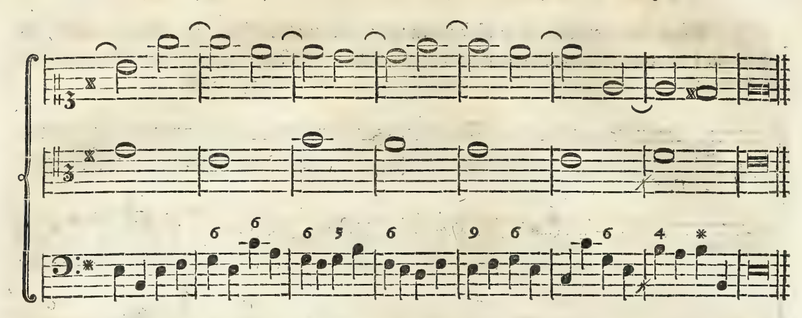

Zur vierten Gattung.
C. f.
Zur fünften Gattung.
C. f.



Wenn

Wenn man von den ersten fünf Gattungen zwo zugleich über einen Choral macht, so gehört ein solch künstliches Beyspiel ebenfalls zur fünften Gattung; und ist ein Vorgeschmack des freyen Satzes, wo in jeder Stimme andere Noten seyn dürfen, z. B.





Das NB. bey A im Basse bedeutet, daß es kein Fehler sey die wesentliche Septime im Durchgange anzubringen; man findet sie bey guten Meistern dieser Zeit sehr oft.
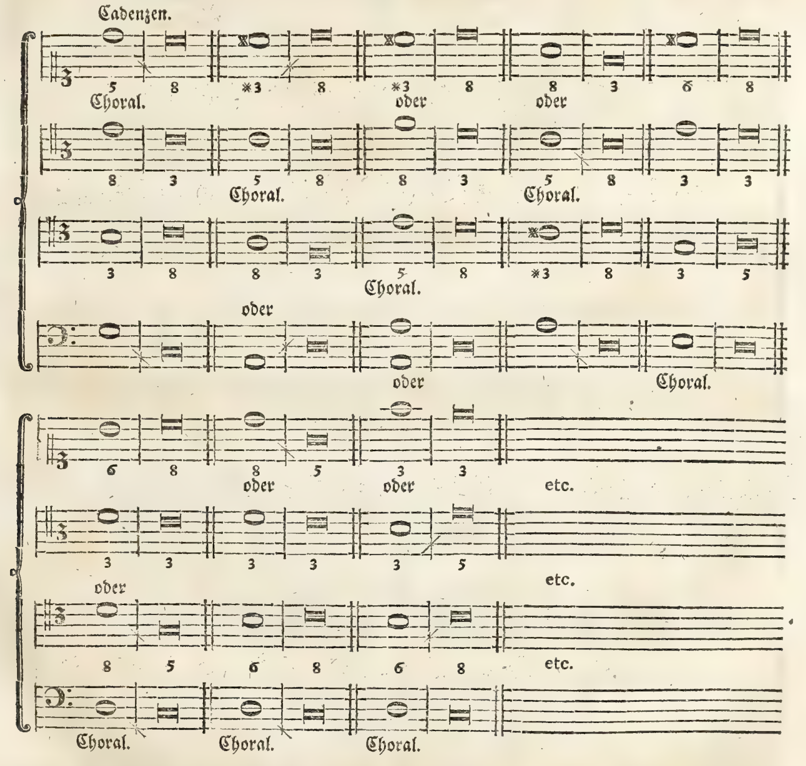
Achtzehntes Kapitel.

Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese heißt abermal: Nota contra notam. Die Noten, welche mit dem Cantus firmus in gleicher Geltung seyn müssen, können (nach Belieben) ganze, halbe, viertel, oder Achtel-Noten seyn. Wenn also so wohl im zwey, drey, vier, und auch mehrstimmigen Satze alle Noten von gleicher Länge, oder Kürze sind, so ist es überall (wie schon gezeigt worden) die erste Gattung, und der gleiche Contrapunct: Contrapunctum aequale. Die übrigen Gattungen heißen überall, contrapuncta inaequalia: die ungleichen Contrapuncte. Hier ist abermal kein anderer Accord erlaubt, als der vollkommene mit der großen oder kleinen Terz; und der kleine oder große Sexten-Accord mit der Tonartsmäßigen Terz, und der reinen Octave, $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$. Nur muß bey dem letzteren die Stellung nicht so gemacht werden, daß die Sext klein, und die Terz groß werde; denn dieß wäre ein falscher Accord. Man muß und kann öfters den vollkommenen Accord $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ variiren, nämlich $\begin{smallmatrix}3\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\5\\3\end{smallmatrix}$ wenn die Quinten rein, und die Terzen nicht das Semitonium modi sind. Ein gleiches gilt bey den unvollkommenen Sexten-Accorden: $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ wird variirt mit $\begin{smallmatrix}6\\3\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\6\\6\end{smallmatrix}$. Die zween Sext-Quarten-Accorde $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}\flat$ oder $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}\natural$ bleiben noch immer verbothen, gleichwie alle Dissonanz-Accorde. Auch ist die Quarta fundata, die nämlich in der zweyten Verkehrung der wesentlichen Septime erscheinet, und in der Baß-Scale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird, hier verbothen, z. B. $\natural\begin{smallmatrix}\not{6}\\4\\3\end{smallmatrix}$. Im freyen Satze ist die gleich andern Dissonanz-Accorden erlaubt. Der erste Tact bekömmt hier ganz leicht $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$. Der letzte aber, welcher auch vollkommen seyn soll, kann sie nur als dann bekommen, wenn der Choral in der untersten Stimme zu

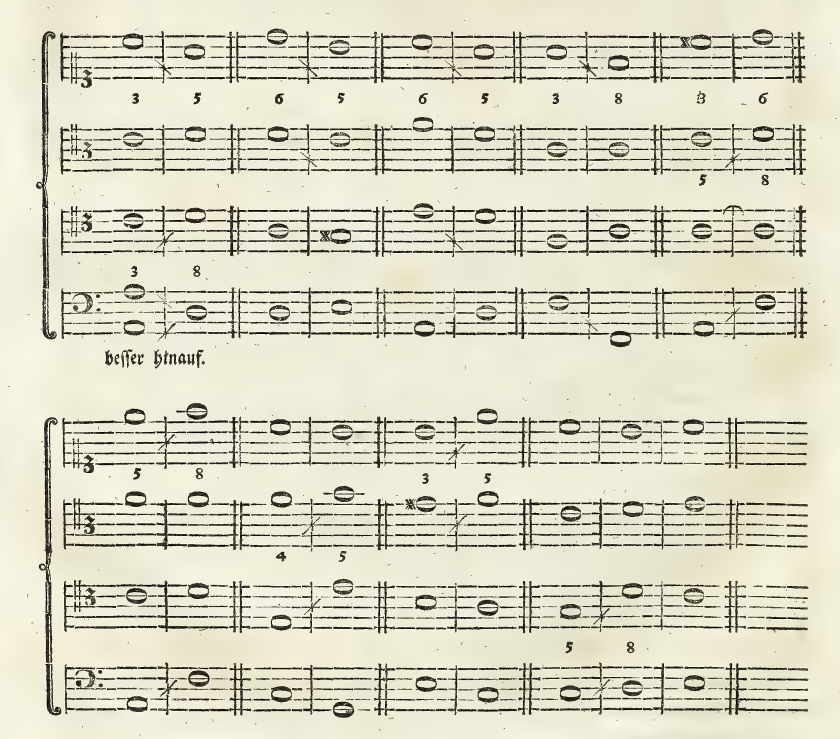
stehen

stehen kömmt; denn wenn dieser in die oberste, oder in eine Mittelstimme gesetzt wird, bekömmt der letzte Tact nur $\begin{smallmatrix}8\\8\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\3\\1\end{smallmatrix}$ weil der Choral in den Hauptton herab, seinen Ausgang macht, und die große Terz, die im vorletzten Tacte über die Dominante des Grundtones zur Quint und Octave genommen werden muß, auch in den Hauptton hinauf rückt; wie in den Beyspielen zu sehen ist. Wenn der Choral in der untersten Stimme steht, muß der vorletzte Tact seyn $\begin{smallmatrix}\flat 6\\\flat 3\\\flat 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\6\\\flat 3\end{smallmatrix}$ z. B.



Die verdeckten Quinten, Oktaven und Einklänge, die nicht widerwärtig klingen, und wobey die obere der zwo fehlerhaft scheinenden Stimmen stufenweise hinauf oder herab geht,

sind alle erlaubt; doch sind solche Freyheiten in Mittelstimmen am leichtesten zu dulden. Die Licenzen müssen aber keinen größeren Sprung, als den reinen Quinten-Sprung in der obersten Stimme bekommen; in der untersten und in den Mittelstimmen können sie auch einen Sext- oder Octaven-Sprung haben. Bey dem Quarten-Sprunge des Basses herab und hinauf, wie auch bey dem Sexten-Sprunge hinauf, darf man in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven allezeit machen. Nur ist wohl zu merken, daß, wenn die oberste Stimme durch einen erlaubten Sprung einer solchen Licenz sich bedienet, man wenigstens eine der andern drey Stimmen in der widrigen Bewegung dazu setzen müsse, wenn es nicht zwo seyn können. Es folgen nun einige gute Licenzen der verdeckten Quinten und Octaven, die ich hier wiederum mit Querstrichen angezeigt habe:
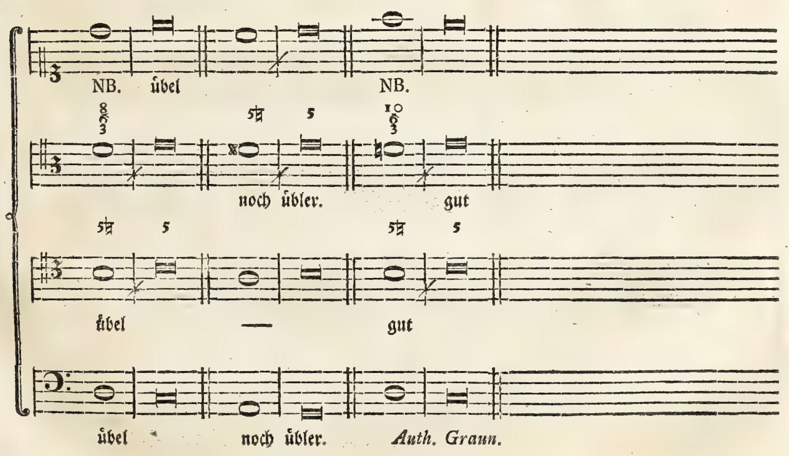


C. f. C. f.

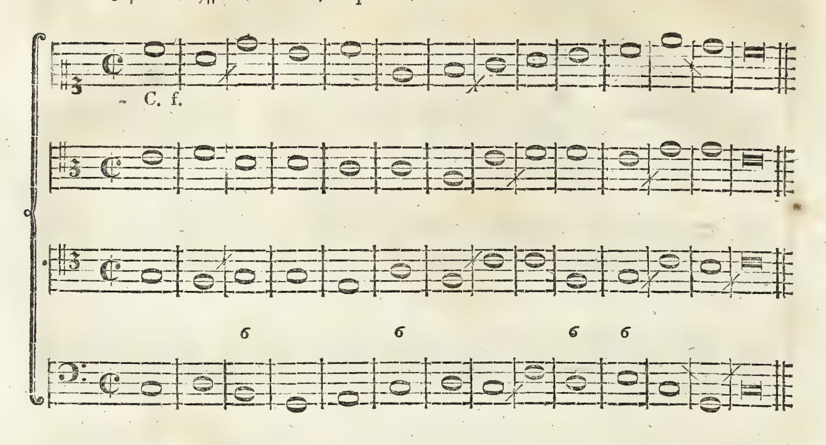
8 5 3 5 8 5

oder

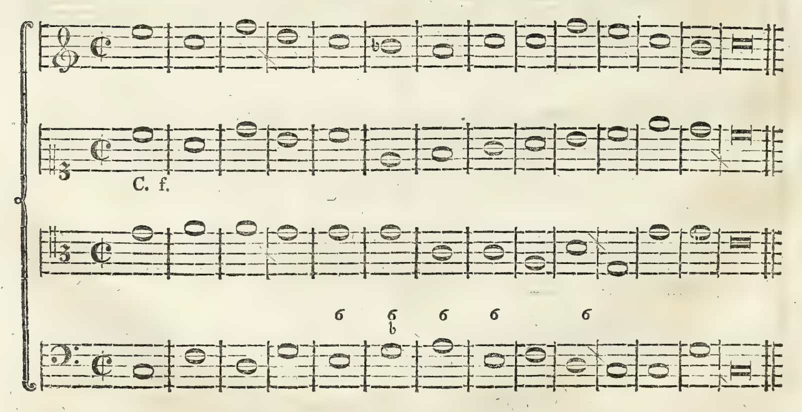
C. f. C. f.



Erstes Beyspiel in C dur, a quattro.

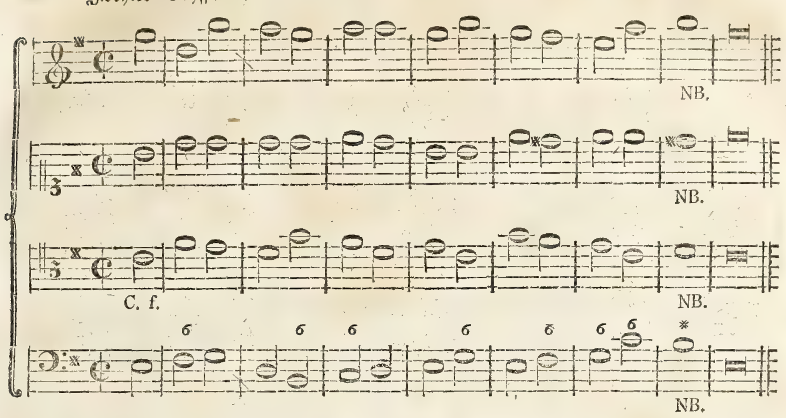


Erste Versetzung.



Zweytes

Zweytes Beyspiel in E moll.



Das NB. im vorletzten Tacte bedeutet, daß dieser länger seyn könne, als die vorhergehenden, um den Schluß recht vernehmlich zu machen.

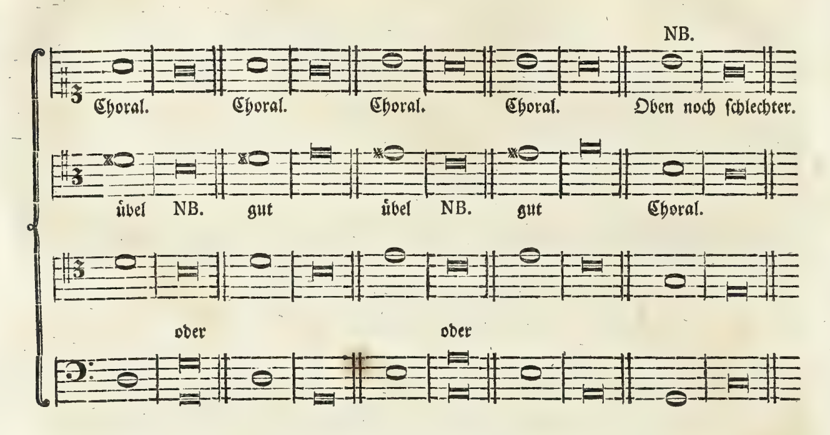
Erste Versetzung.

6 6 6 6 6

C. f.

Diese Beyspiele könnten noch zweymal versetzet werden, welche Versetzungen alle Anfänger machen müssen, ich aber hier und in folgenden Gattungen, um nicht weitläuftig zu werden, weglasse.

Folgende Cadenzen sind wider die uralte Regel verfertigt; weil das Semitonium modi am Ende nicht steigt. Z. B.



Neunzehntes Kapitel.

Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

In dieser Gattung werden abermal zwo oder drey Noten über, oder unter den Choral im Contrapuncte bald in jener bald in dieser Stimme gesetzet. Die zwo Ausfüllungs-Stimmen gehen in gleich langen Noten mit dem Cantu firmo (Choral) einher.

Man hat sich hier vor zween Terz-Sprüngen im Contrapuncte, besonders in den äussersten zwo Stimmen wohl zu hüten, damit nicht quinten- oder octavenmäßige Rückungen entstehen, welche das Gehör gleich offenbaren Quinten und Octaven beleidigen. Z. B.

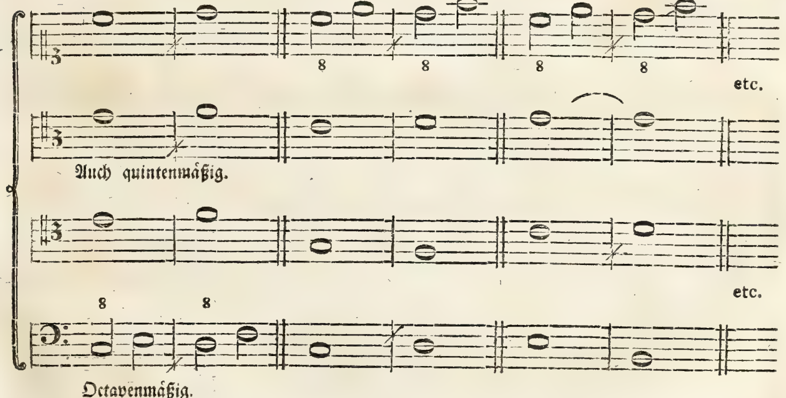
5 5

etc.

etc.

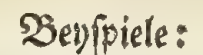
5 5 5 5

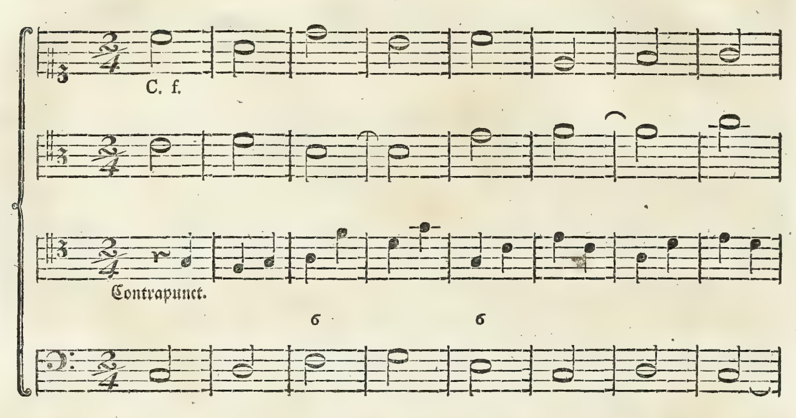
Quintenmäßig.



Alle diese Fehler, und auch die obigen in der ersten Gattung erlaubte Licenzen, wobey die oberste Stimme einen Sprung macht, können im freyen Satze durch mehrere Noten und durch die widrige Bewegung, die man einer Ausfüllungs-Stimme statt des Aushaltens giebt, leicht vermieden werden.

Im doppelten Contrapuncte werden gewisse Licenzen hernach wiederum Platz finden.





Licenz.
6

C. f.

6
4

6
3

übler Anfang. guter Anfang.

6 – 6

Contrapunct.

6 ♮ 6

in E moll.

Contrapunct.

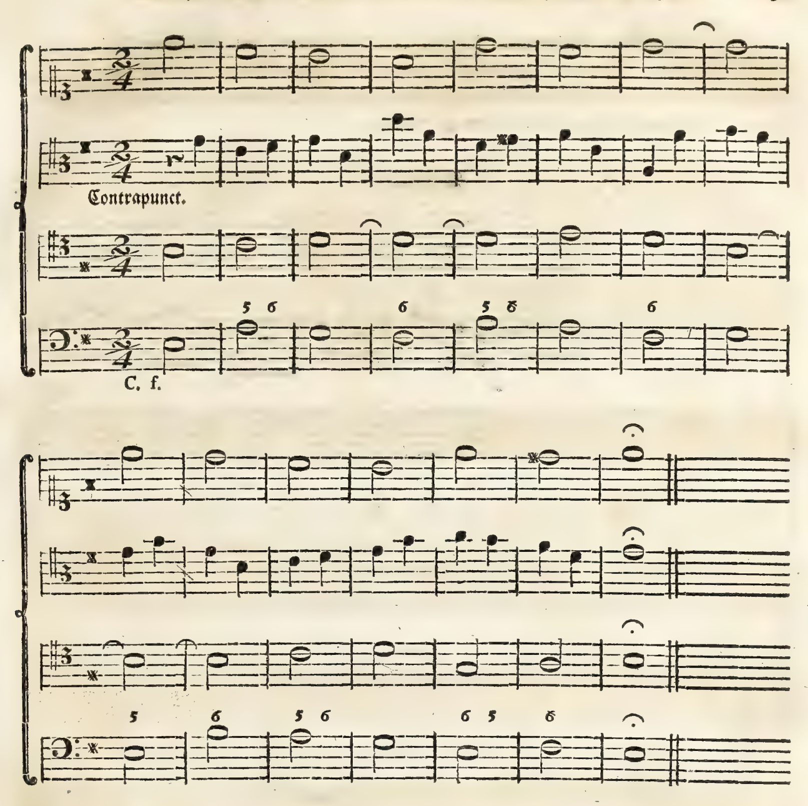
C. f.

6 6 6 6 6

Licenz.

6 5

*



Zwanzigstes Kapitel.

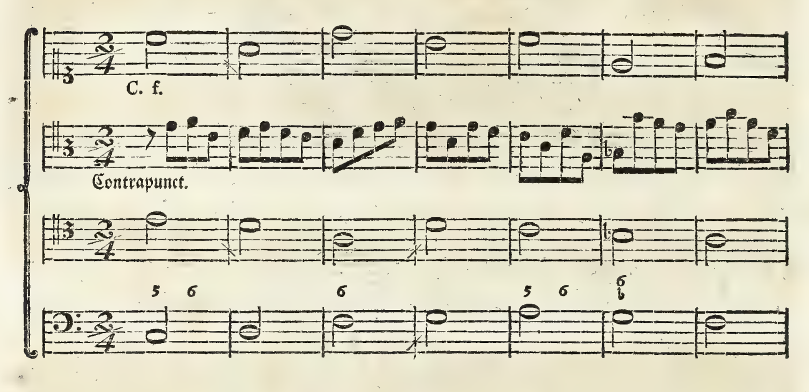
Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.
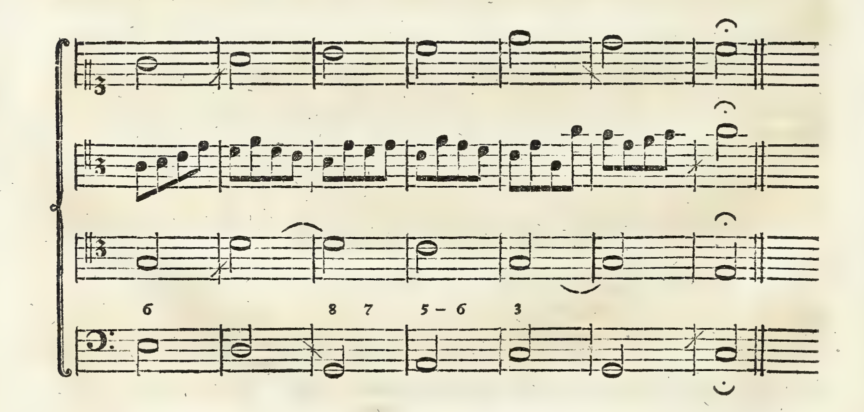
Diese hat wiederum mit dem Contrapuncte vier oder acht Noten in gleichen Tacten, in ungleichen aber sechs zu dem Choral und Ausfüllungs-Stimmen zu machen. Die Regeln und Ausnahmen der vorhergehenden beyden Gattungen gelten auch hier. Man hat sich vom Auf-

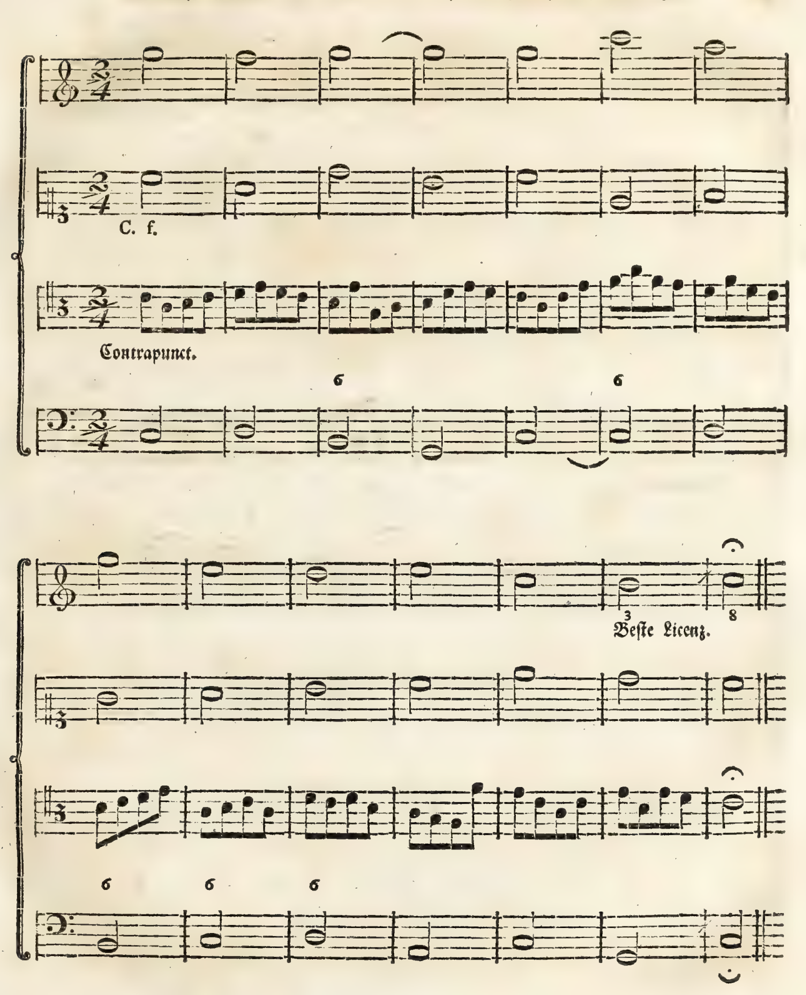
streiche in den folgenden Niederstreich hinein, in allen Tacten, vor offenbaren Quinten und Octaven zu hüten. Wegen des Herumlaufens und Springens des Contrapunctes ist hier erlaubt, die Töne der andern drey Stimmen hin und wieder manchesmal zu berühren und zu verdoppeln, auch den Einklang statt der Octave öfters zu brauchen.

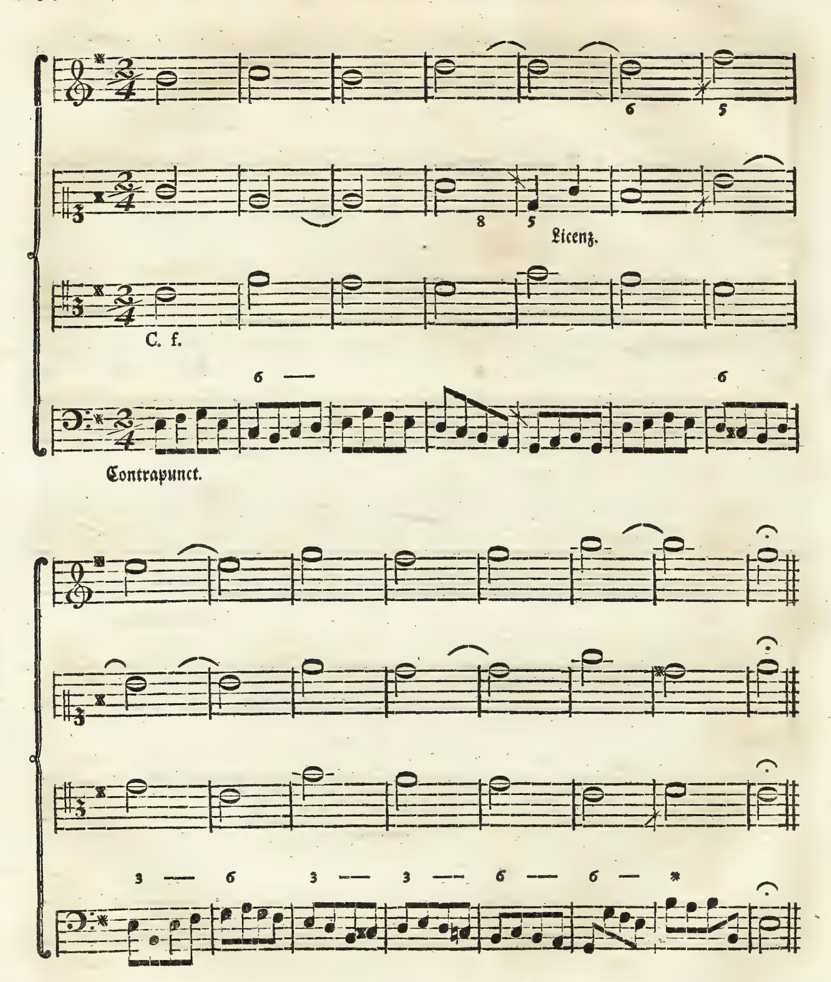


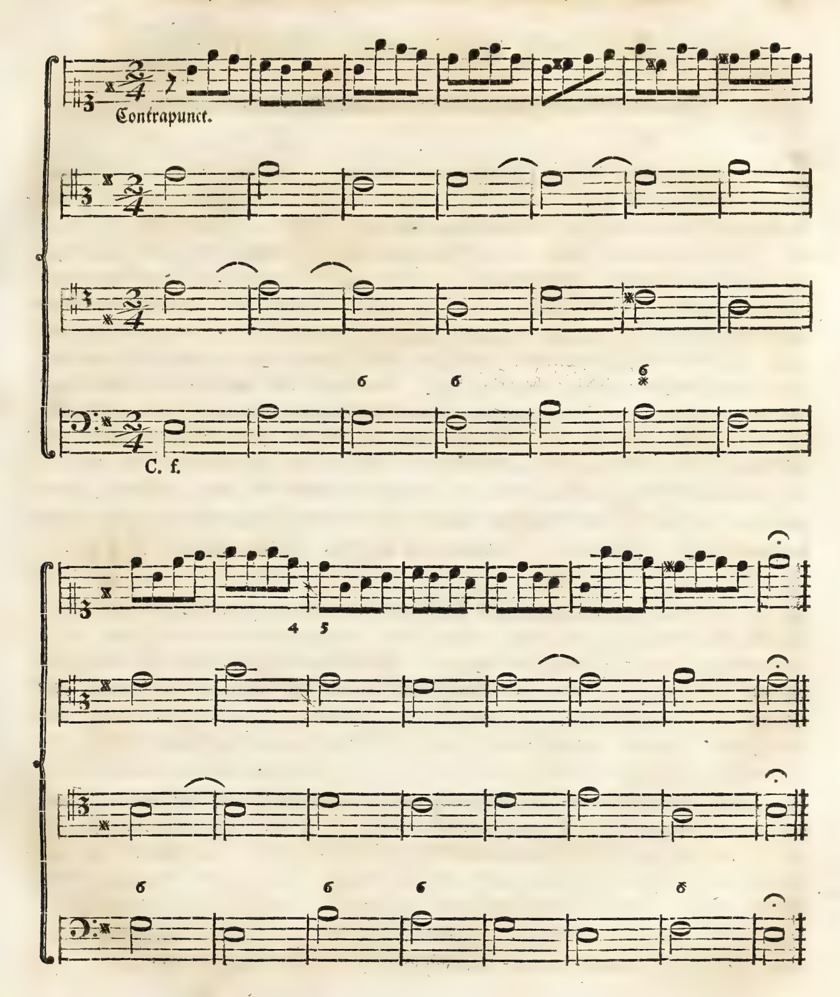
Beyspiele:






C. f.
Contrapunct.
6
6
3
8
Beste Licenz.
6
6
6


6
5
8
5
Licenz.
C. f.
6 —
6
Contrapunct.
3 — 6
3 —
3 —
6 —
6 —



Ein

Ein und zwanzigstes Kapitel.

Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese heißt wiederum Bindung (Ligatura oder Syncope). Daß die Dissonanz-Bindungen nur Aufhaltungen einer vollkommenen, oder unvollkommenen Consanance sind, und daß sie sich im strengen Satze allezeit herab stufenweise auflösen müssen, ist schon gesagt und gezeigt worden. Denjenigen aber zu Liebe, die den Generalbaß nicht verstehen, muß ich die zu selbigen gehörigen Intervalle noch einmal hersetzen. Zur gebundenen None gehört also die tonartsmäßige Terz, und die reine Quinte, oder statt dieser auch eine Sexte; oder wenn die Quinte oder Sexte nicht gut thun will, die verdoppelte Terz, die aber nicht das semitonium modi seyn darf. Sie löst sich hier wiederum in die Octave auf. Zur Septime gehört eine Terz und die reine Octave; öfters auch die verdoppelte Terz. Wenn man aber aus Noth die Quinte zur Septime und Terz nimmt, (welches selten geschehen soll) so muß man im Aufstreiche des nämlichen Tactes in die Octave, oder in die verdoppelte Terz springen, oder in die verdoppelte Sext zusammen gehen, wenn diese letztere nicht das Semitonium modi ist; weil durch das Aushalten der Quinte bey der Auflösung der Septime in die Sext herab ein neuer Dissonanz-Accord entstünde, nämlich: $\substack{7\,6\\5\\3}$ welcher Quint-Sexten-Accord im Aufstriche nicht erlaubt ist; außer im freyen Satze, besonders nach der verminderten Septime. Z. B. über Cis $\substack{\flat 7\,6\\5\,-\\3\,-}$ ‖ rc.

Zur gebundenen Quarte gehört die Quinte und Octave; oder die verdoppelte reine Quinte; oder die Sexte und Octave, welche Quarte meistentheils die reine ist, und in die kleine oder große Terz aufgelöset werden muß. Zur Secund-Ligatur, welche die einzige gebundene Dissonanz für die unterste Stimme hier ist, gehört die verdoppelte reine Quinte; oder eine reine Quint und die verdoppelte Secunde selbst, besonders, wenn der Grundton nur um einen halben Ton hinab aufgelöset wird; bey welcher Auflösung sodann ein angenehmer Sexten-Accord ohne scharfe Octave entsteht nämlich: $\substack{6\\6\\3}$ oder $\substack{6\\3\\3}$. Will man aber die reine Quarte bey der kleinen oder großen Secund-Ligatur (welches auch zu thun erlaubt ist) verdoppeln, so muß diese Ligatur um einen ganzen Ton hinab resolviret werden, damit in der Auflösung eine kleine oder große Terz mit zwo reinen, und nicht falschen Quinten entstehe. Im freyen Satze kann man allezeit zur Secund-Ligatur die reine, oder übermäßige Quarte und die kleine oder große Sexte nehmen. Endlich ist aus Noth wiederum erlaubt, in manchem Takte einer Ausfüllungs-Stimme zwo Noten zu geben, wenn das Aushalten unter der Auflösung nicht gut thun will. Nun folgen Beyspiele über die Auflösungen der vier Dissonanz-Ligaturen.

Nonen.

9 8 3 9 8 3 9 8

3 6 6 3 3

5 3 3 5 3

Septimen.

übel

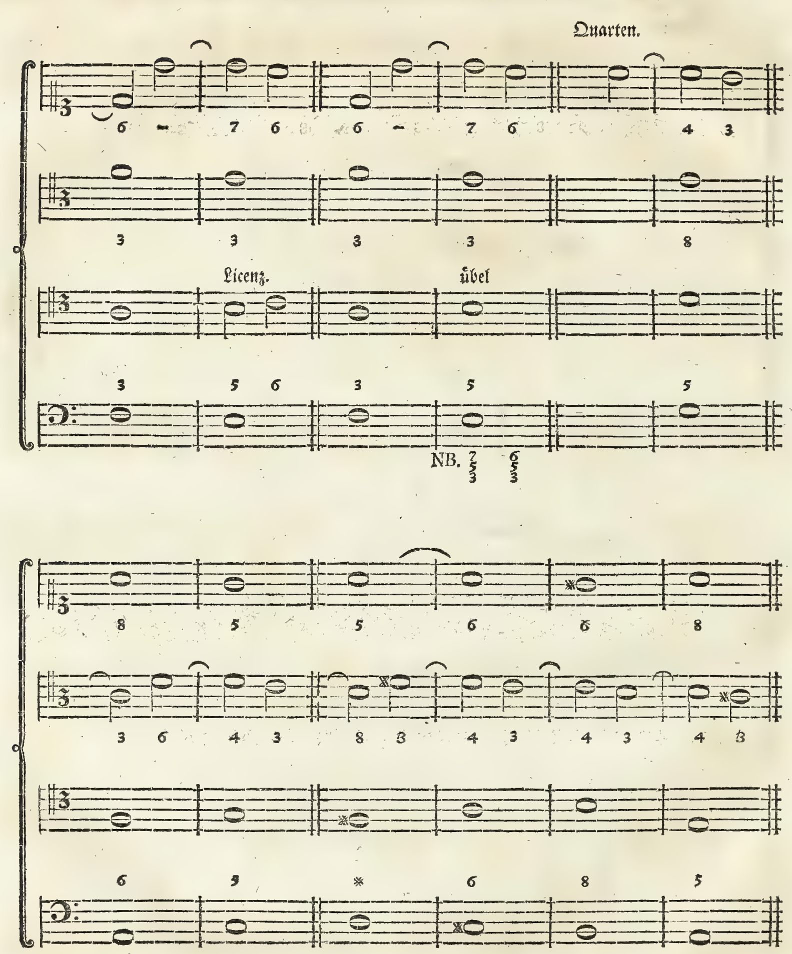
3 3 6 7 6 7 6 6 7 6 8

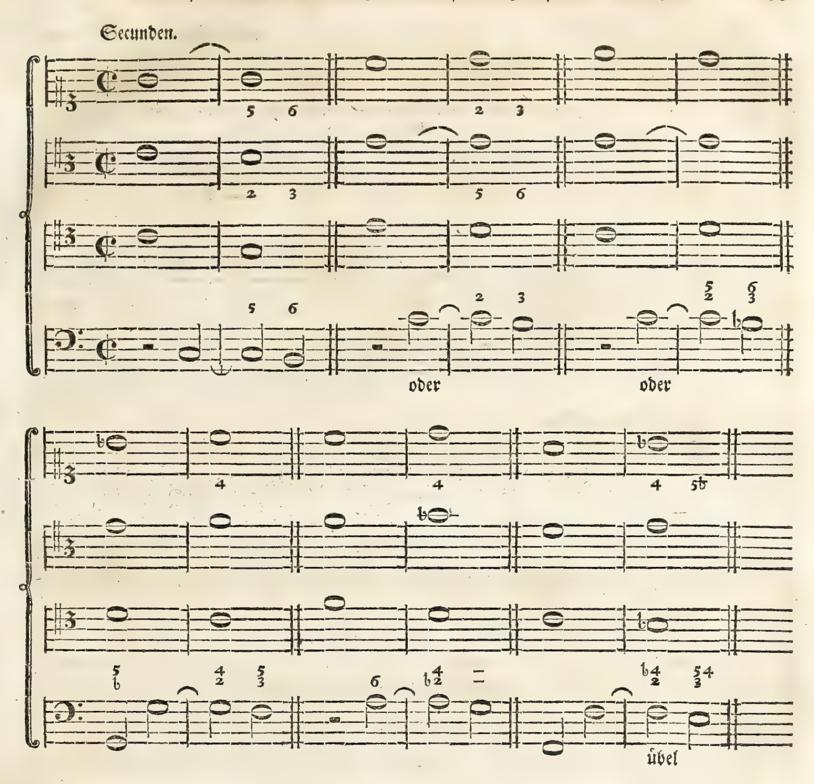
3 9 8 3 3 3 6 3 3

5 8 5
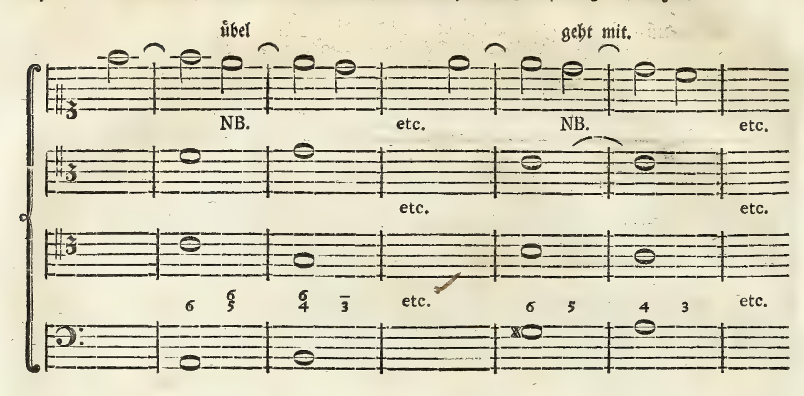
oder

6 3 6 8 3 3 5 3 5

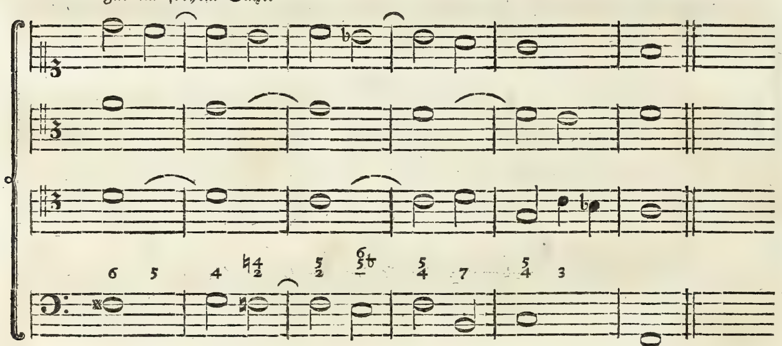

Quarten.
6 – 7 6 6 – 7 6 4 3
3 3 3 3 8
Licenz.
übel
3 5 6 3 5 5
NB. 7 5 3 6 5 3
8 5 5 6 6 8
3 6 4 3 8 3 4 3 4 3 4 3
6 5 ※ 6 8 5



Uebrigens bindet man auch wiederum, wenn keine Dissonanz-Ligatur Platz findet, die Consonanzen mit ihren vollkommenen oder unvollkommenen Begleitungen; sehr oft wird die Terz, oder Sexte, wenn sie das Semitonium modi nicht ist, dem guten und leichten Gesange zu Liebe verdoppelt. Nur ist zu beobachten, daß wenn man die Sexte verdoppelt, sie nicht in die reine Quinte solle aufgelöset werden; weil im Aufstreiche, wo lauter vollkommene, oder Sexten-Accorde seyn müssen, abermal der Quint-Sexten Accord $\frac{6}{5}{}_{3}$ entstünde. Wenn sich aber die Sexte in die verminderte Quinte auflöset, so geht es mit; weil dieser leztere Quint-Sexten-Accord $\frac{6}{5}{}_{3}\natural$ nicht so stark dissonirt. Z. B.



gut im freyem Satze.



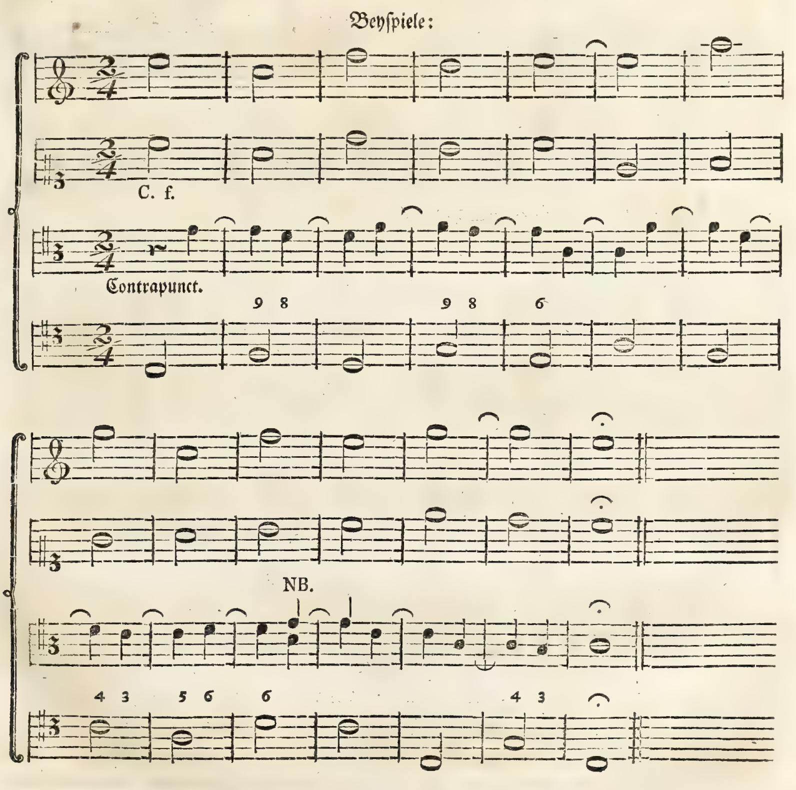
Dieß letzte Beyspiel gehört zum freyen Satze; weil man nur dort die Dissonanz-Ligaturen mit einer Dissonanz vorbereitet, und auch in eine Dissonanz wiederum betrugsweise auflösen darf. Das erste und zweyte Beyspiel ist aus eben dieser Ursache im freyen Satze gut.
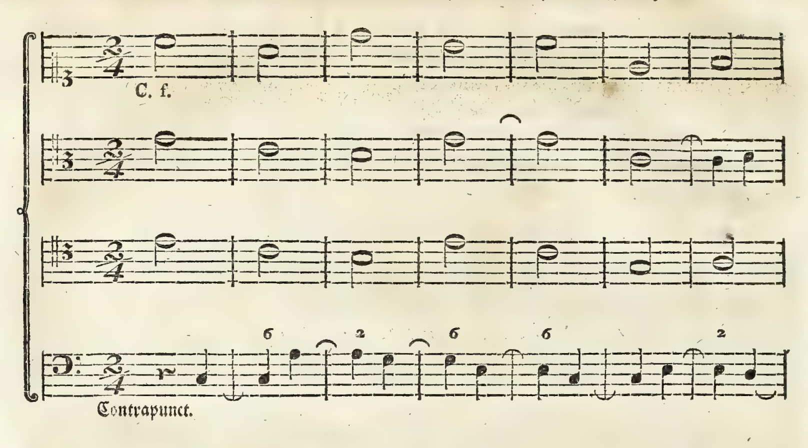
Der Anfang muß abermal mit einer Pause, die einen ganzen Streich gilt, im Contrapuncte gemacht werden. Die übrigen Stimmen samt dem Contrapuncte müssen den vollkommenen Accord der vorgesetzten Tonart ausmachen, und zwar vollstimmig, nämlich: mit 3. 5. 8. (oder mit 3. 8. 8. oder mit 3. 5. 5.) Das Ende muß seyn, wenn der Choral nicht

unten

unten steht: 3. 8. 8. wenn er aber unten steht: 3. 5 8. Der vorletzte Tact muß in den obern Contrapuncten, wenn der Baß oder Grundton die Dominante hat 43, mit 5. 8. begleitet, bekommen; wenn aber die Grundstimme den Choral hat, so muß er die gebundene Septime 7 6 mit der verdoppelten kleinen Terz, oder mit einer kleinen Terz und reinen Octave begleitet, bekommen. Wenn aber der Baß, oder der Tenor als unterste Stimme den Contrapunct, nämlich die Ligaturen macht, muß der vorletzte Tact der Secund-Quinten-Accord $\frac{5}{2}\frac{-}{3}$ oder $\frac{5}{2}\frac{-}{3}$ seyn.

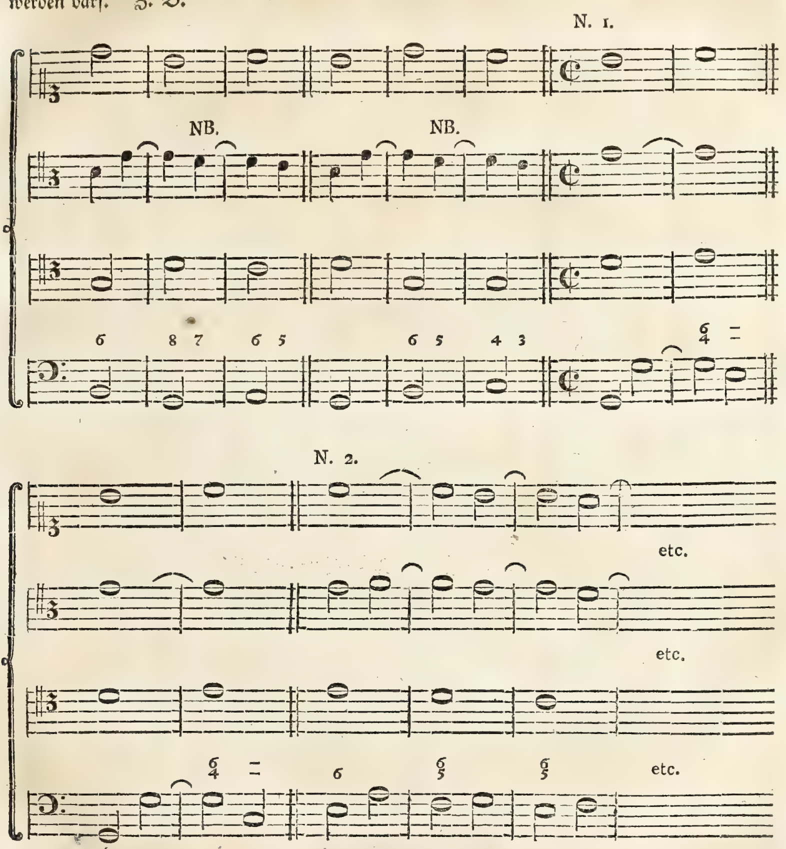
Beyspiele:





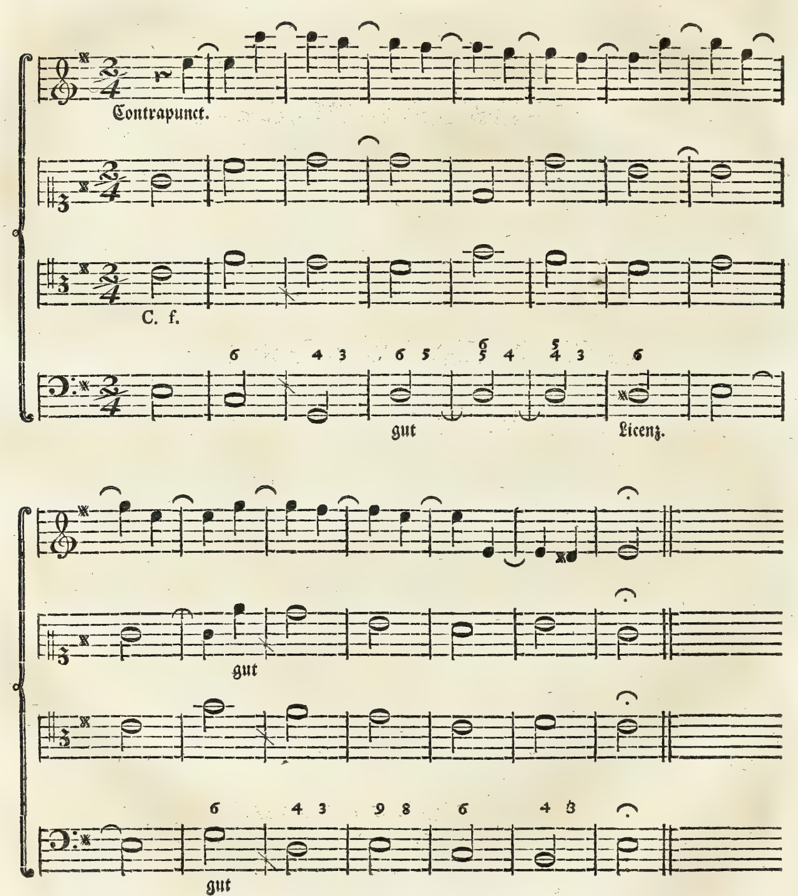
Das NB. oben im zehnten Tacte über der der Note G im Alt bedeutet, daß man, um lauter Bindungen zu haben, im freyen Satze diese fundirte Quarte im Aufstreiche setzen darf, welche von der wesentlichen Septime aus ihrer zweyten Verkehrung herstammt; welche Septi-
me

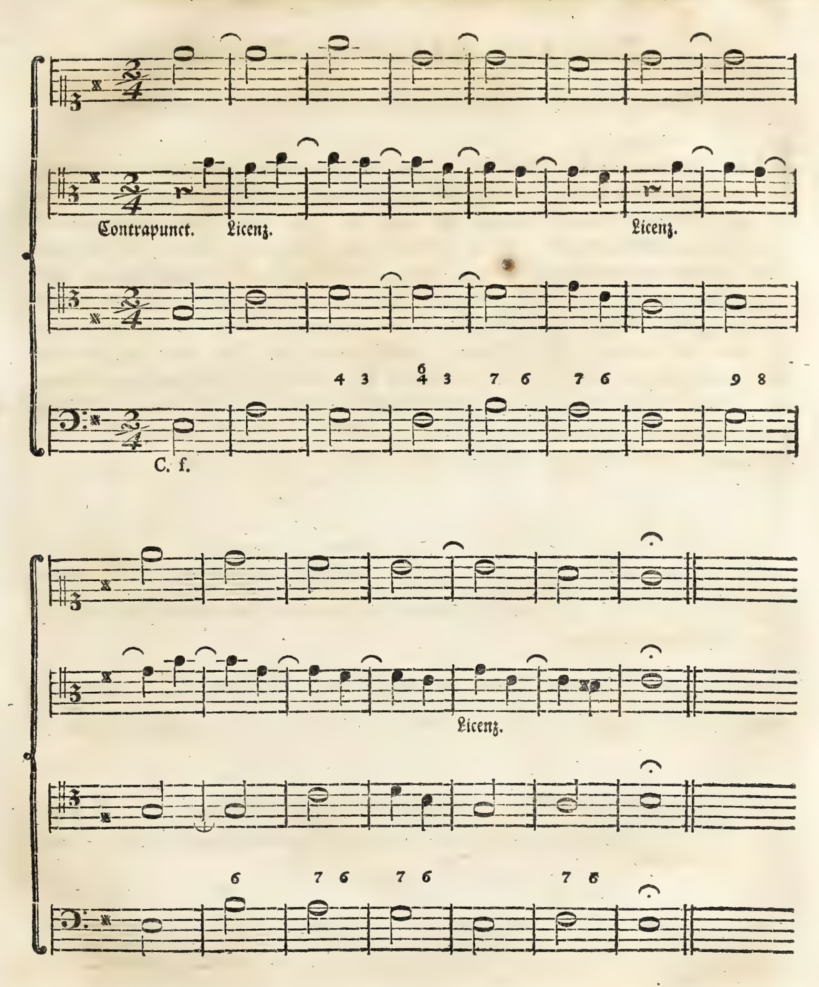
me alsdenn auch, gleichwie die verminderte Quinte im schlechten Tacttheile frey angeschlagen werden darf. Z. B.



Auch dieser Quart=Sexten=Accord bey Num. 1., welcher die zweyte Verwechselung des vollkommenen C dur Accordes ist, wird aus allen Tonarten, im freyen Contrapuncte erlaubt.

laubt. Nicht minder der Quint=Sexten=Accord bey Num. 2, welcher zwar bey der fünften strengen Gattung, wo alle vier ersten Gattungen zusammen gemischt werden, schon erlaubt ist. Nun folgt ein Beyspiel in E mol.

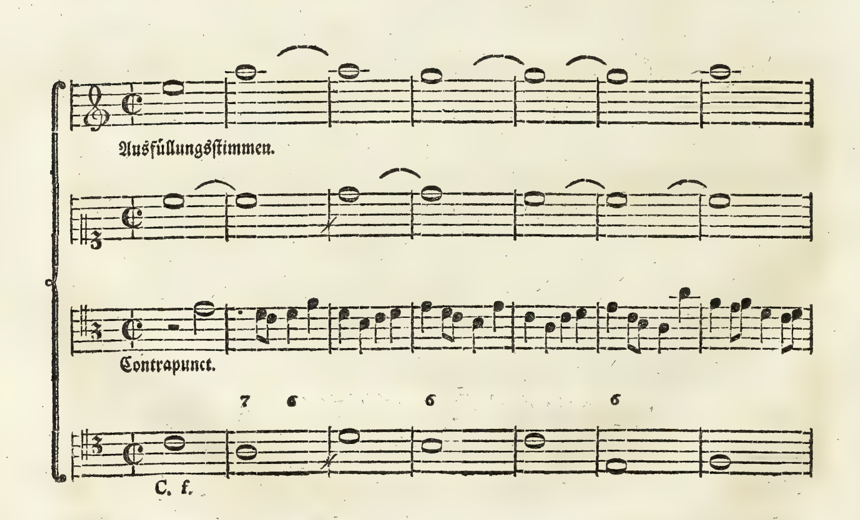


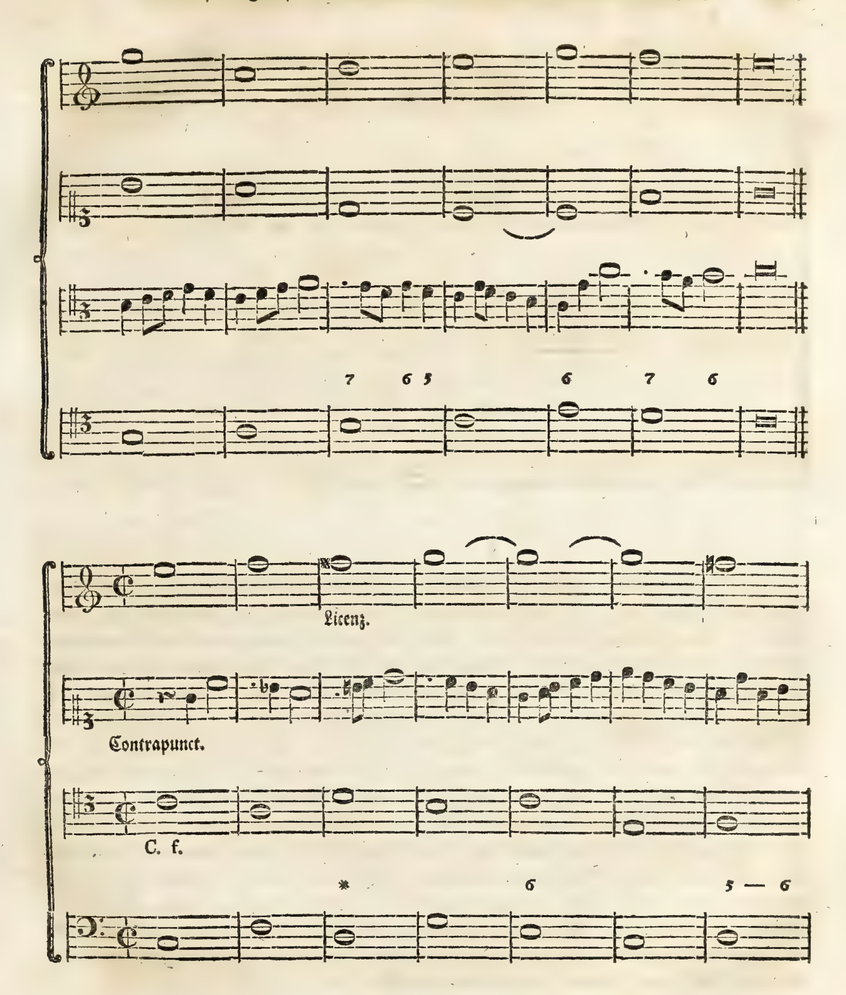

Contrapunct.
Licenz.
Licenz.
4 3
6 4 3
7 6
7 6
9 8
C. f.
Licenz.
6
7 6
7 6
7 6

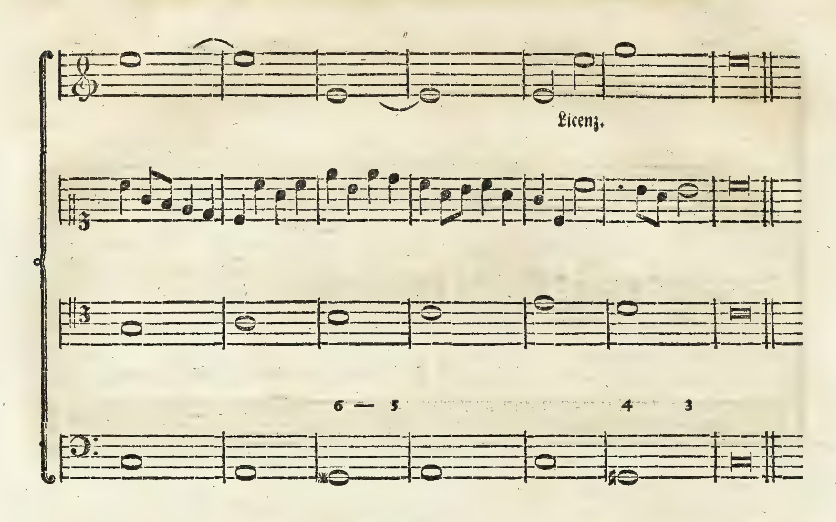
Zwey und zwanzigstes Kapitel.

Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

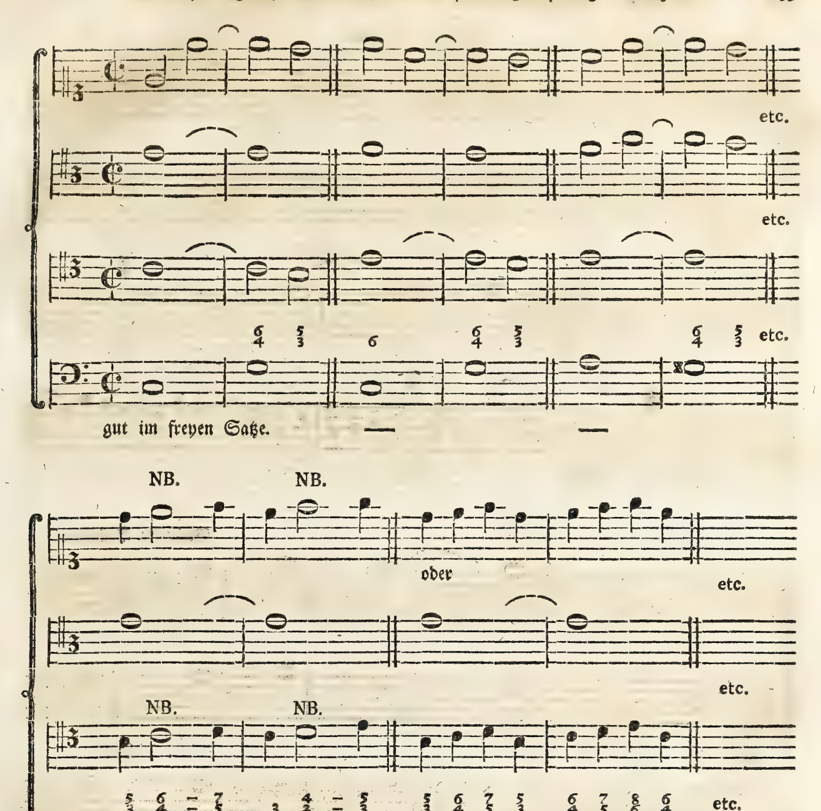
Diese heißt Contrapunctum floridum (der zierliche Contrapunct) in welchem man abermal, bald in der obersten, bald in der untersten, bald in einer Mittelstimme, einen zierlichen, aus den vorhergehenden Gattungen (die erste bis zum letzten Tact ausgenommen) zusammen gemischten Gesang (wobey noch ein paar geschwinde Noten, die nur einen halben Streich ausmachen, seyn können) über, oder unter einen Choral verfertiget. Diesen zierlichen Gesang, wie schon bekannt ist, bekömmt der Contrapunct; die übrigen zwo Stimmen haben mit dem Choral gleich lange Noten im strengen Satze, nicht aber im freyen. Die vierte Stimme wird bald die Octave, bald die verdoppelte Terz, bald die verdoppelte Sexte, auch zuweilen die verdoppelte reine Quinte seyn, wie in den vorhergehenden Gattungen. Die Cadenzen sind ebenfalls wie in der vorhergehenden Gattung, nämlich: 43 76 und $\frac{5}{2}3$, jedoch, wenn man will, etwas varirt im Contrapunkte. Dieser kann auch wiederum mit einer Pause, die einen halben, oder ganzen Streich gilt, anfangen, z. B.




7 6 5 6 7 6
Licenz.
Contrapunct.
C. f.
* 6 5 — 6



Die Licenz bey Fis im zweyten Beyspiele hier beleidiget das Gehör ganz und gar nicht, indem man jetziger Zeit, das chromatische Geschlecht sehr häufig in das diatonische zu mischen pflegt um die Harmonie zu erfrischen. Doch muß es im Contrapuncte nicht oft angebracht werden. Die chromatischen Fugen-Sätze, die man mit Fleiß, um etwas trauriges auszudrücken, macht, sind von dieser Regel ausgenommen. Die chromatischen Läufe aber, die man in neuen Galanteriestücken und Concerten bis zum Ekel sieht und hört, machen in einem lustigen Allegro oder Rondo schlechte Wirkung auf unsre Ohren. Diese Licenz aber hier ist auch derowegen gut, weil der unharmonische Querstand F, Fis keine verminderte, sondern eine übermäßige Octave (welche leidlicher ist) ausmacht. Endlich ist dieser zufällig erhöhte Ton nur eine empfindliche Note, welche die folgende G dur Harmonie dem Sänger leichter, und dem Zuhörer angenehmer macht. Nur vor einem solchen Fehler hat man sich nebst andern noch zu hüten, daß, wenn man die tiefste Stimme untersteigt, kein Quart-Sexten-Accord, oder ein noch schlechterer dissonirender, und nicht gut aufzulösender Accord dadurch entstehe. Der Quart-Sexten-Accord ist auch im Anfange sowohl in Dur- als Moll-Tönen verboten, und wird sogar im freyen Contrapuncte mit Consonanzen vorbereitet, und auch in Consonanzen aufgelöset, wenn der Baß keinen Motum obliquum hat, z. B.



Die vier NB. oben bedeuten, daß man im strengen Satze keine dergleichen syncopirte Note machen darf; weil sonst im zweyten Streiche alles zu ruhig wäre.

Uebles Beyspiel.

C. f.

übel

Schlechter Gesang. übel

Verdeckte Quinten.

übel

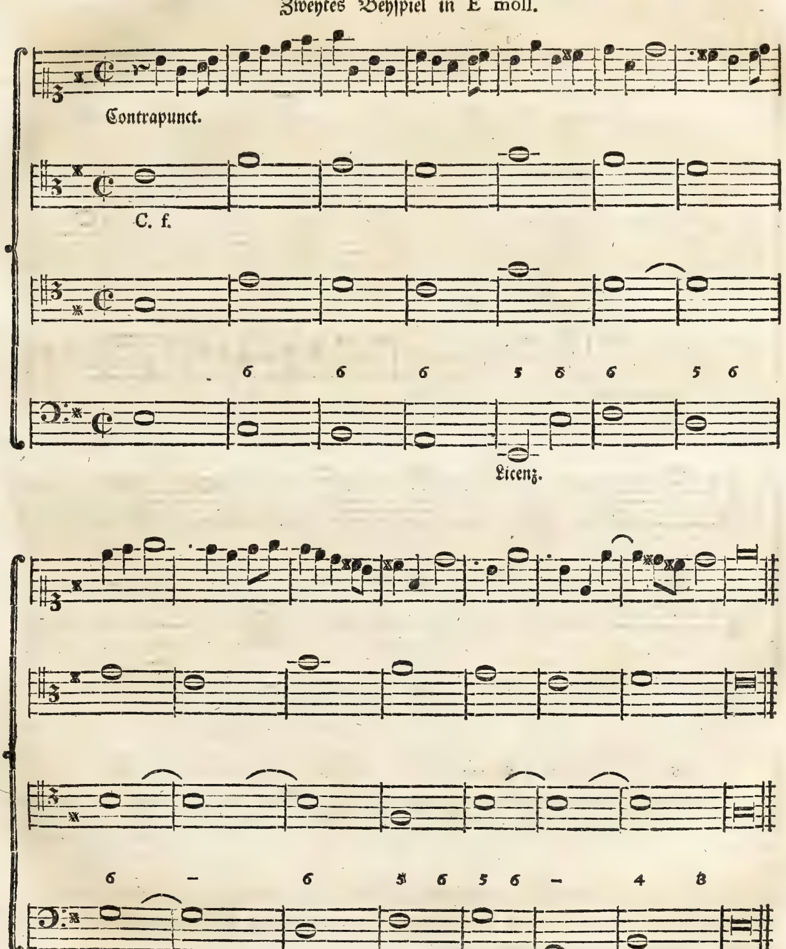
übel

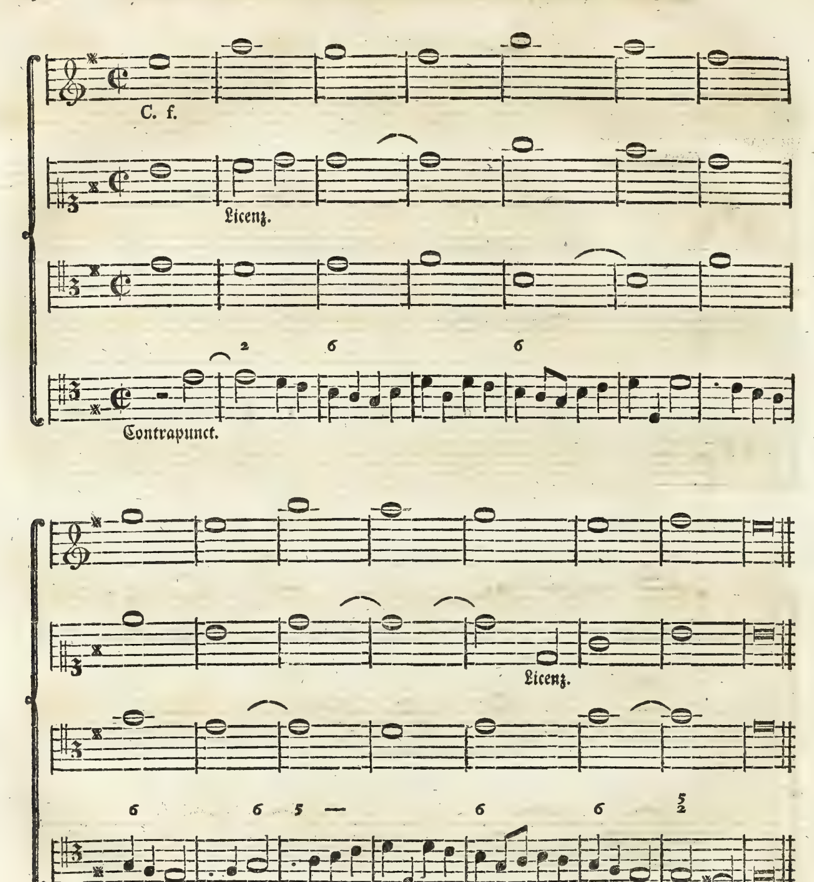
übel

übel

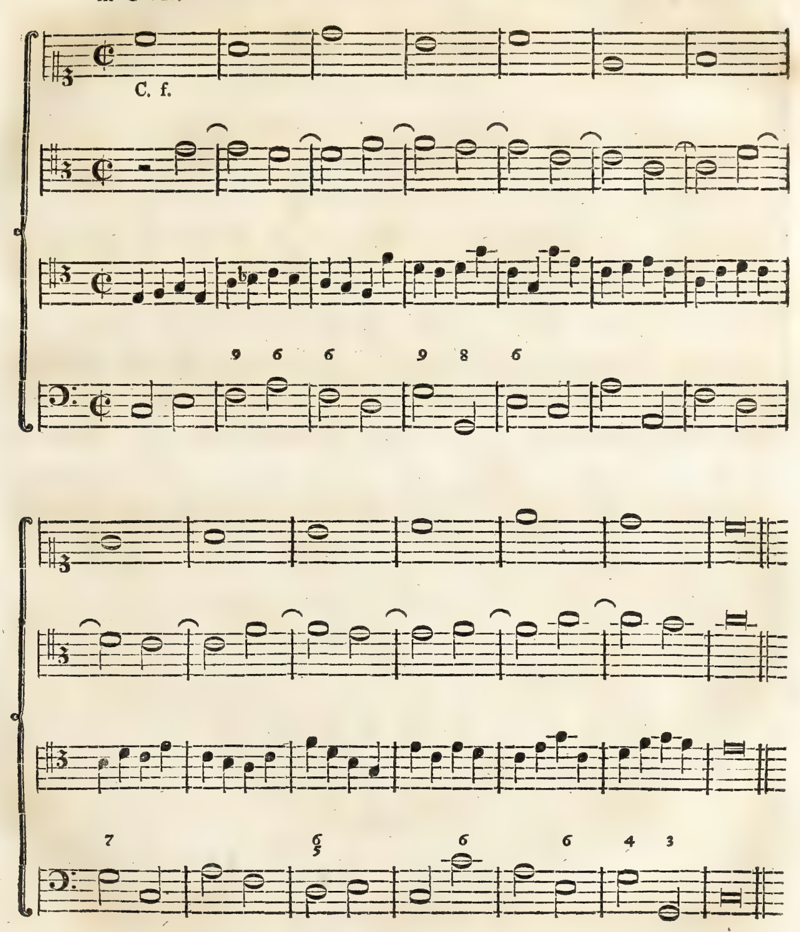
Zweytes

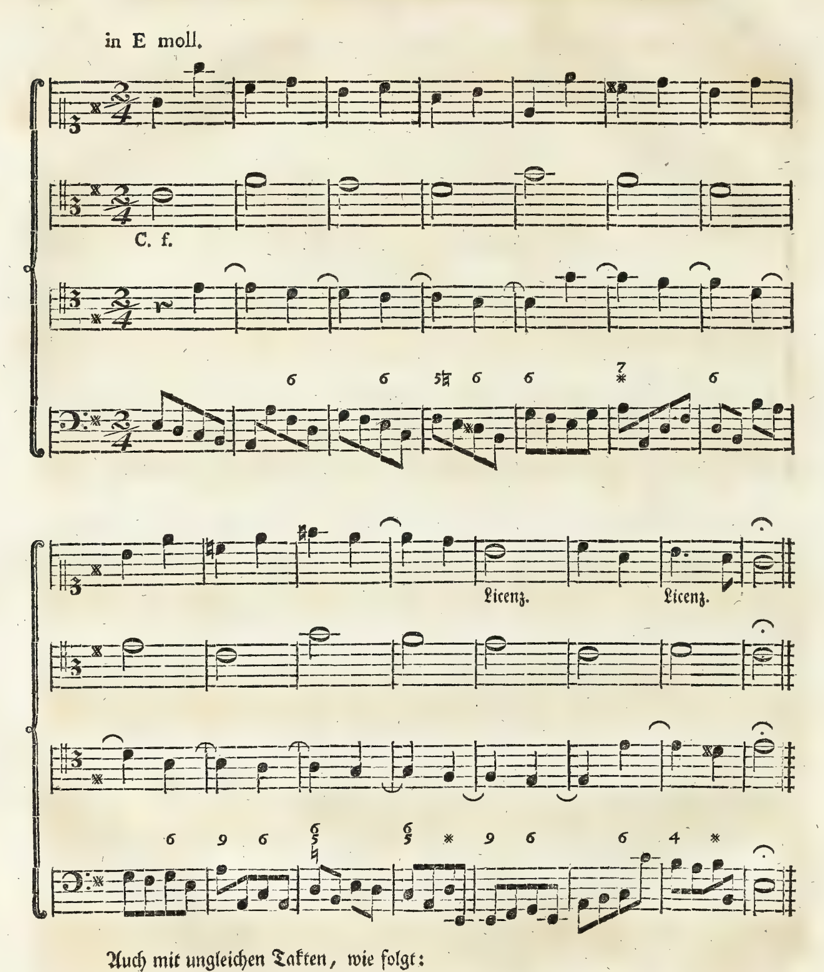
Zweytes Beyspiel in E moll.





Nachdem nun die Chorale mit acht Noten des Contrapunctes sind geübet worden, sollen zum Beschluß noch etliche mit Vermischung der vorigen vier Gattungen bekannt gemacht werden, zum Beyspiel auf folgende Arten:

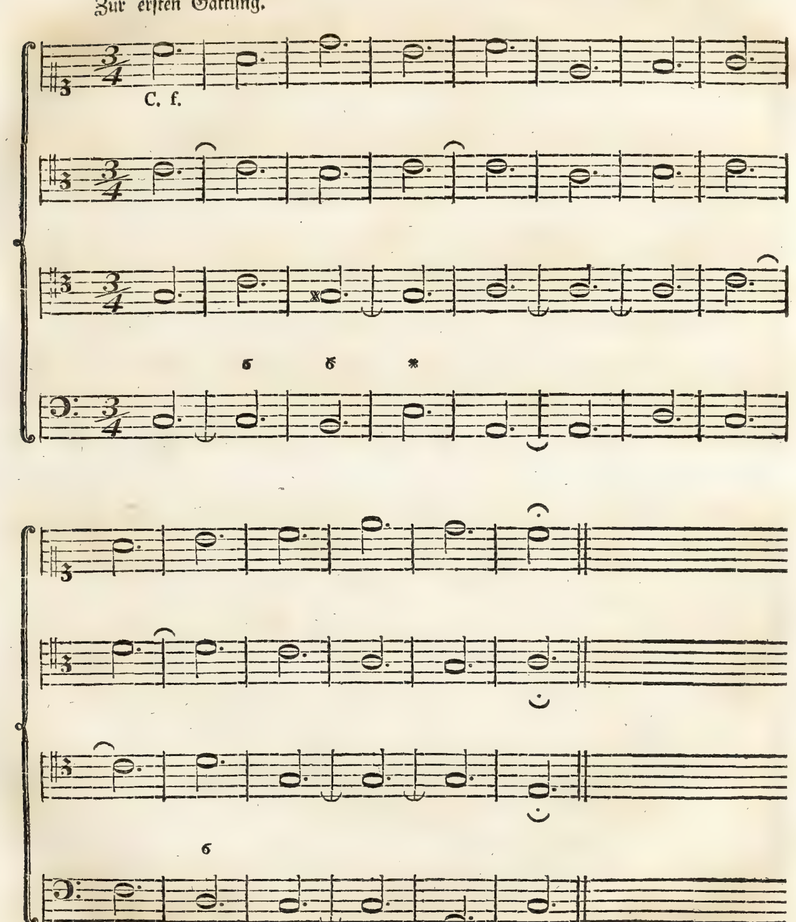

in C dur.
C. f.
9 6 6 9 8 6
7 6 5 6 6 4 3



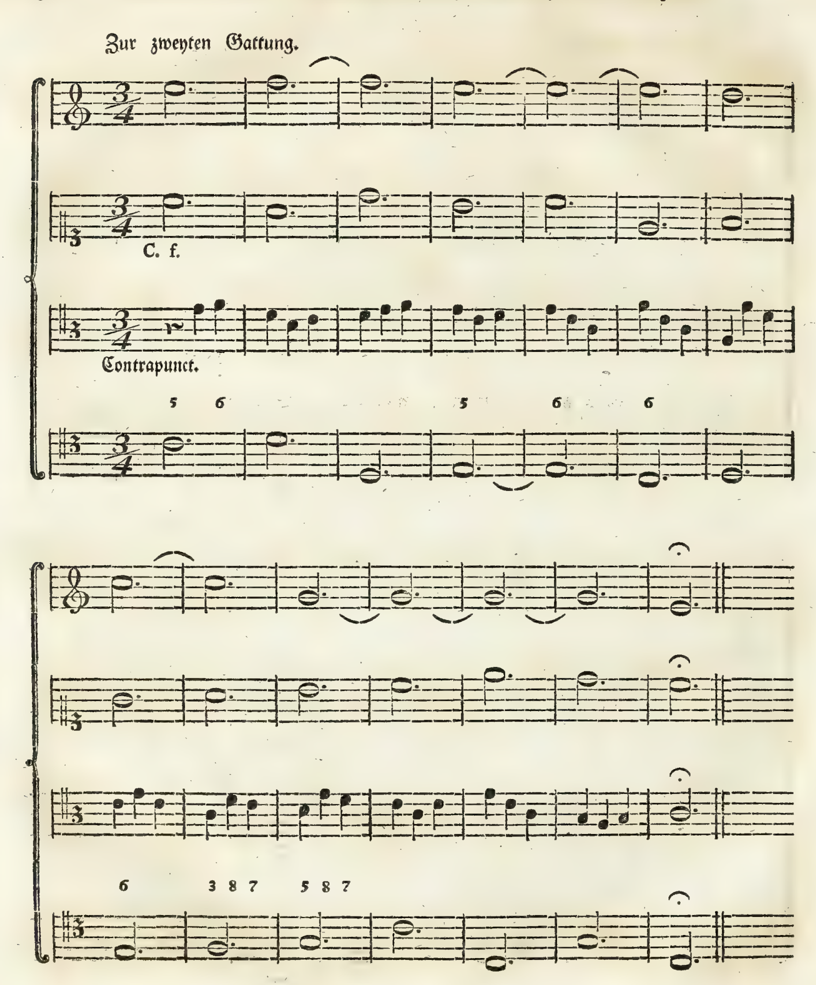
Auch mit ungleichen Takten, wie folgt:

Zur

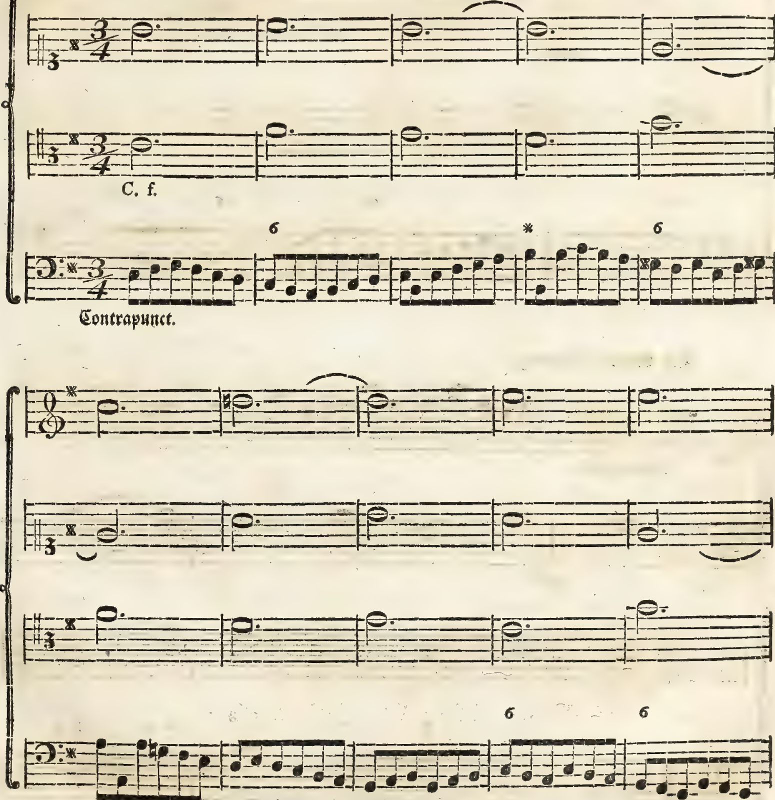
Zur ersten Gattung.



Zur zweyten Gattung.



Zur dritten Gattung.



6 6

Zur vierten Gattung.

Contrapunct.

gut

6 7 6 5 9/6 8 4 3 7 6

C. f.
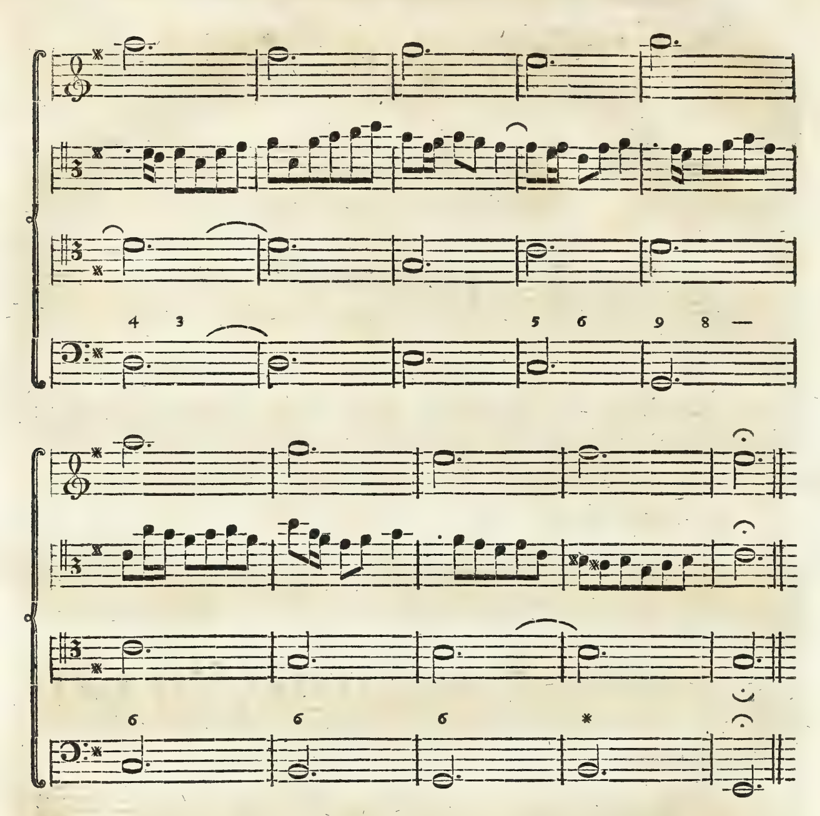
7 6 6 4 3 7 6 6 4 3 7 6

Zur fünften Gattung.

C. f.

Contrapunct.

6 6
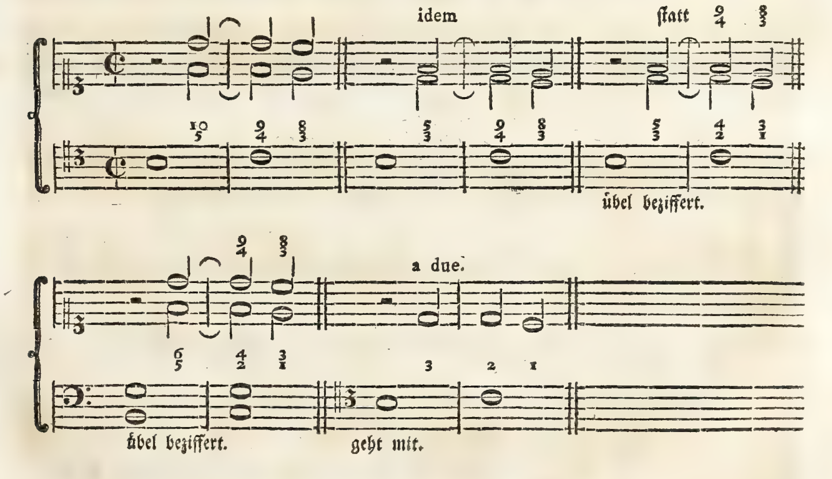


Die drey Versetzungen muß der Schüler allezeit zugleich mit machen; und wenn er in diesen fünf Gattungen wohl gegründet, und sich der Fertigkeit und Leichtigkeit bewust ist, so kann er zu den Nachahmungen, wobey er endlich von dem Choral befreyt wird, schreiten, und seine eigene Ideen, nach den Regeln des strengen und freyen Satzes durcheinander, das ist: in dem gemischten Satze, mit einem freyen und zierlichen Gesange versuchen, wie es die Beyspiele im Folgenden zeigen werden.

Drey und zwanzigstes Kapitel.

Von der Nachahmung.

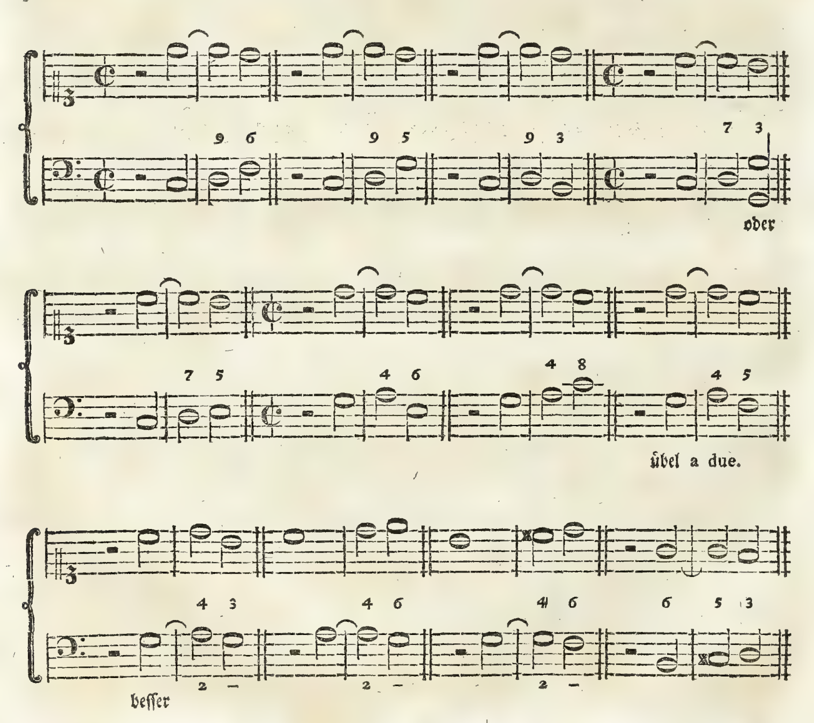
Die Nachahmung ist eine Art der Musik, (wie es die Benennung schon anzeigt) in welcher man einen kurzen Gesang bald um einen einzigen Streich, bald um zwey, bald um drey, bald um einen ganzen Tact, u. s. f. später, mit einer oder mehreren Stimmen nachmacht. Sie kann mit allen Intervallen, bis zur Octave inclusive, in einer Ober- oder Unterstimme angebracht werden, das ist: in dem Ober- oder Unter-Einklange; in der Ober- oder Untersecunde rc. Da man, wie gesagt worden, hier keinen Choral mehr zu bearbeiten hat, so werden auch die Ligaturen: 2. 4. 7. 9. wenn sich beyde Stimmen bewegen, nicht mehr, nämlich: die None in die Octave; die Septime in die Sext; die Quart oben in die Terz, unten in die Quinte; die Secunde unten in die Terz, oben in den Einklang aufgelöset. Welches letztere im Beziffern bey den drey- und mehrstimmigen Sätzen allezeit fehlerhaft ist. Z. B.
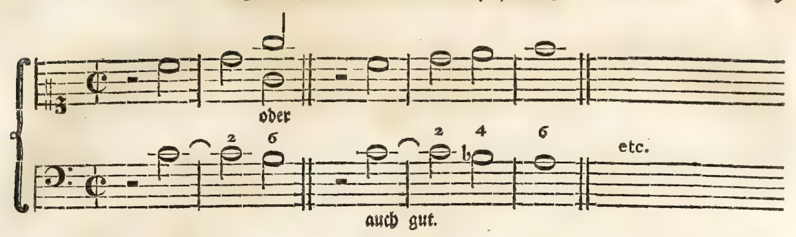


Ich wiederhole diesen Punct wegen der Secunde, den ich schon oben vor der vierten Gattung des zweystimmigen Satzes bey den Dissonanz-Ligaturen der obern Stimme mit einem NB. berührt habe, deswegen noch einmal, damit sich angehende Komponisten von mancher falschen Bezifferung nicht verführen lassen, und sich wohl merken, daß die Secund-Ligatur niemals

niemals bey drey- und mehrstimmigen Sätzen könne beziffert werden, wenn eine Oberstimme die Bindung, oder die verzögerte Stimme macht; sondern nur, wenn die Grundstimme verzögert, und um einen halben, oder ganzen Ton tiefer gestellt, die Bindung macht, und sich herab in die kleine oder große Terz auflößt. Die None ist zwar der erhöhten Secunde dem Buchstaben nach gleich; aber in der Begleitung und in der Auflösung nicht.

Man kann also im strengen Satze die obberührten vier Dissonanz-Ligaturen hier, und auch in Fugen, in andere Consonanzen auflösen, wenn die andere Stimme, mit der sie gemacht werden, einen Sprung bekömmt, und die Auflösung in motu obliquo nicht abwartet. z. B.





In den Nachahmungen ist man auch nicht verbunden, die Tonart, die Sprünge, und die halben und ganzen Töne in der Antwort so genau zu beobachten, wie in den Fugen und Canonen. Es ist auch genug, wenn in einem drey und mehrstimmigen Satze sich nur zwo Stimmen nachahmen, die übrigen aber nur die Accorde ausfüllen. Will man jedoch alle Stimmen nachahmend machen (wie es Caldara in allen seinen Kirchen-Sätzen und Madrigalen vortreflich anzubringen gewust hat) so ist es noch schöner und künstlicher. Unterdessen wollen wir mit dem Einklange im zweystimmigen Satze den Anfang machen:

1. Satz. 2. S.

1. Satz. 2. S.

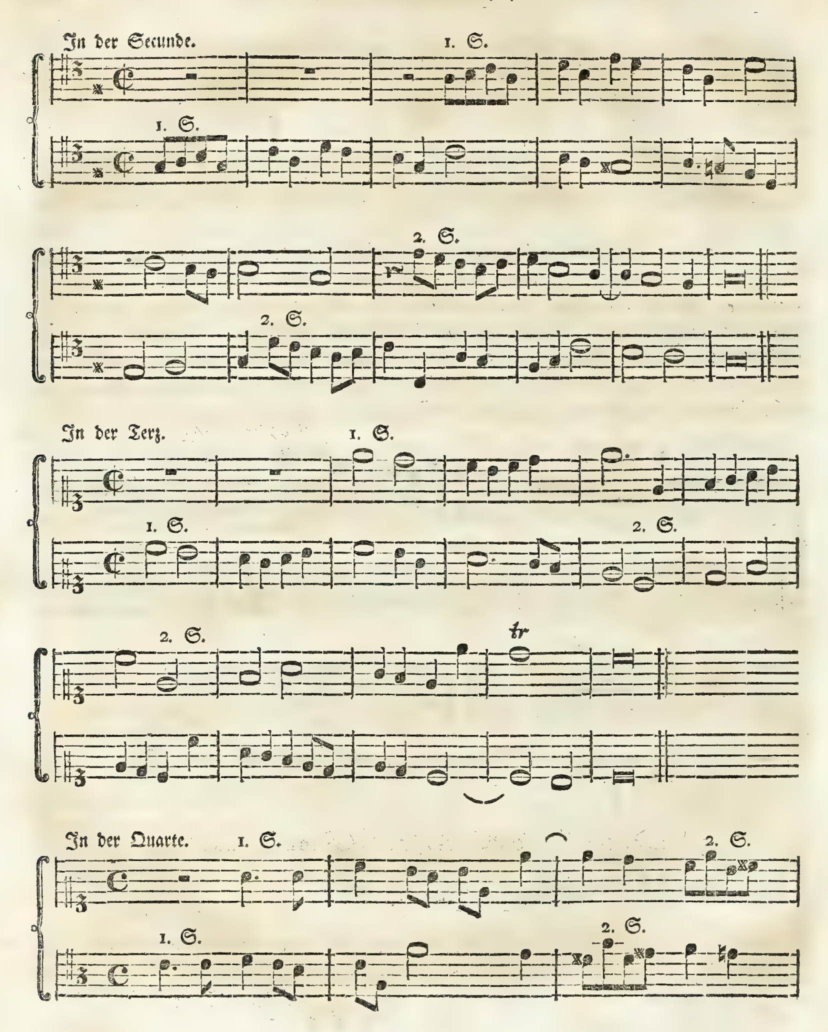
3. S.

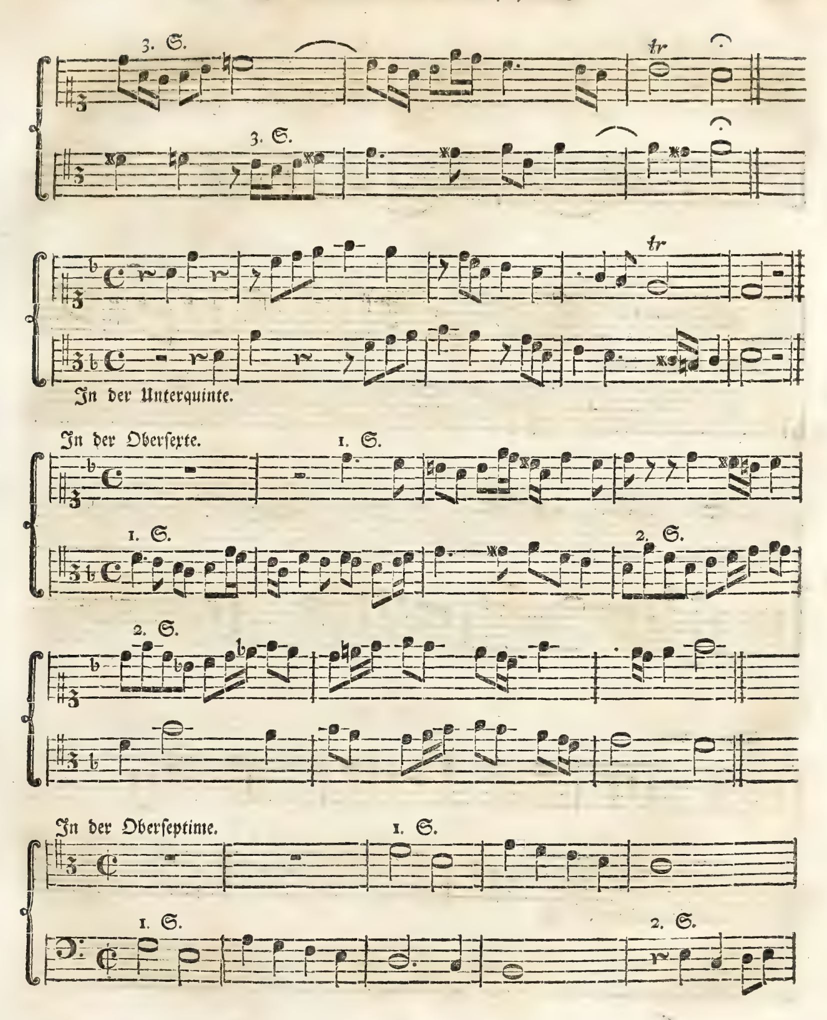
3. S.

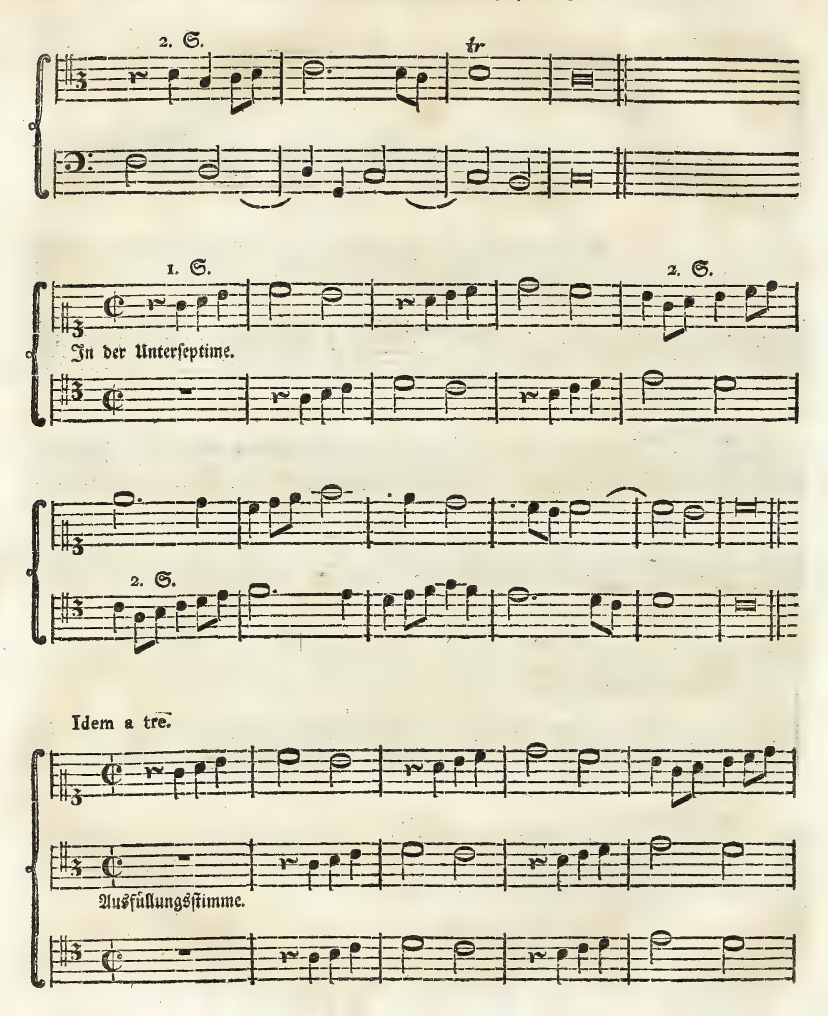
4. S.

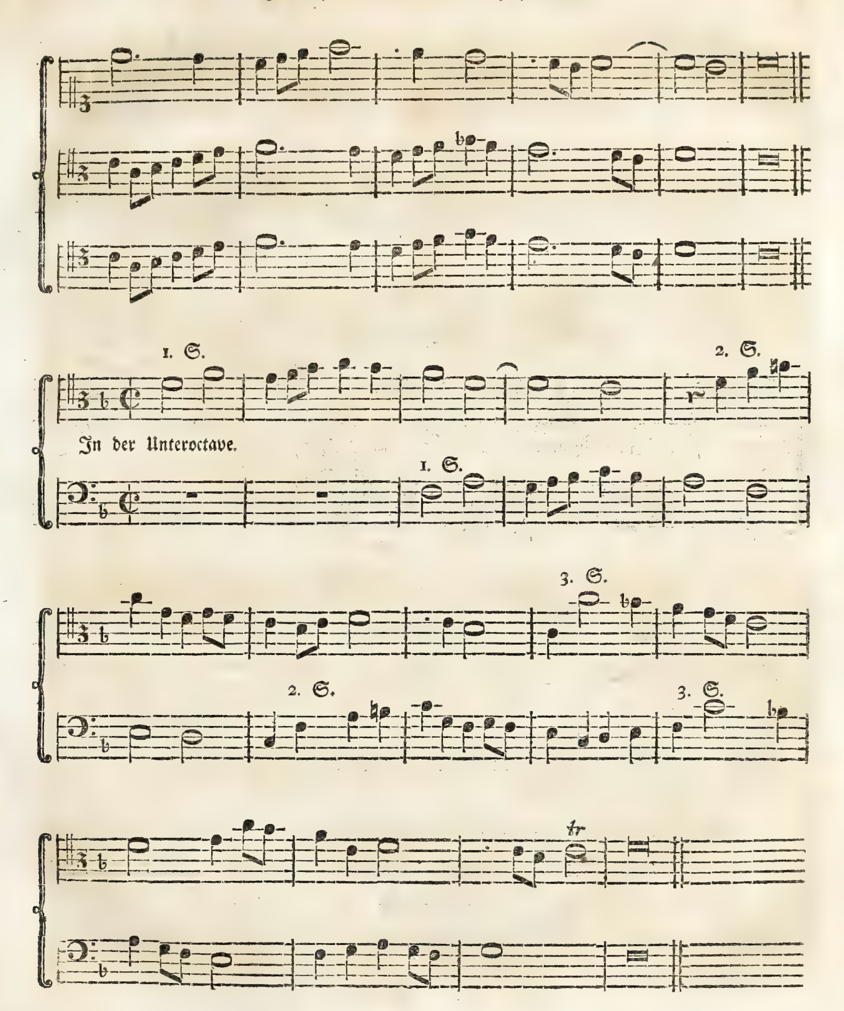
tr

4. S.


In der Secunde.
1. S.
1. S.
2. S.
2. S.
In der Terz.
1. S.
1. S.
2. S.
2. S.
tr
In der Quarte.
1. S.
1. S.
2. S.
2. S.

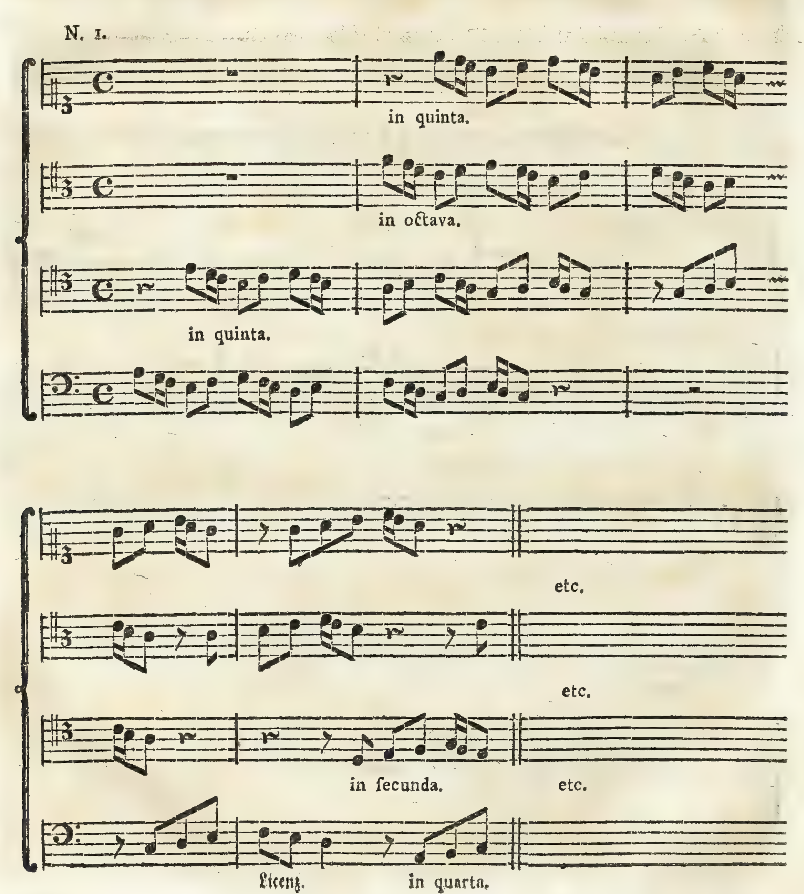

3. S.
3. S.
tr
tr
In der Unterquinte.
In der Oberſexte.
1. S.
1. S.
2. S.
2. S.
In der Oberſeptime.
1. S.
1. S.
2. S.


2. S.
tr
1. S.
2. S.
In der Unterseptime.
2. S.
Idem a tre.
Ausfüllungsstimme.



Nun

Nun folgen noch zwey vierstimmige Beyspiele von Caldara, wo zu Ende des zweyten bey dem NB. eine Nachahmung auf einen halben Streich in allen vier Stimmen zu sehen ist.



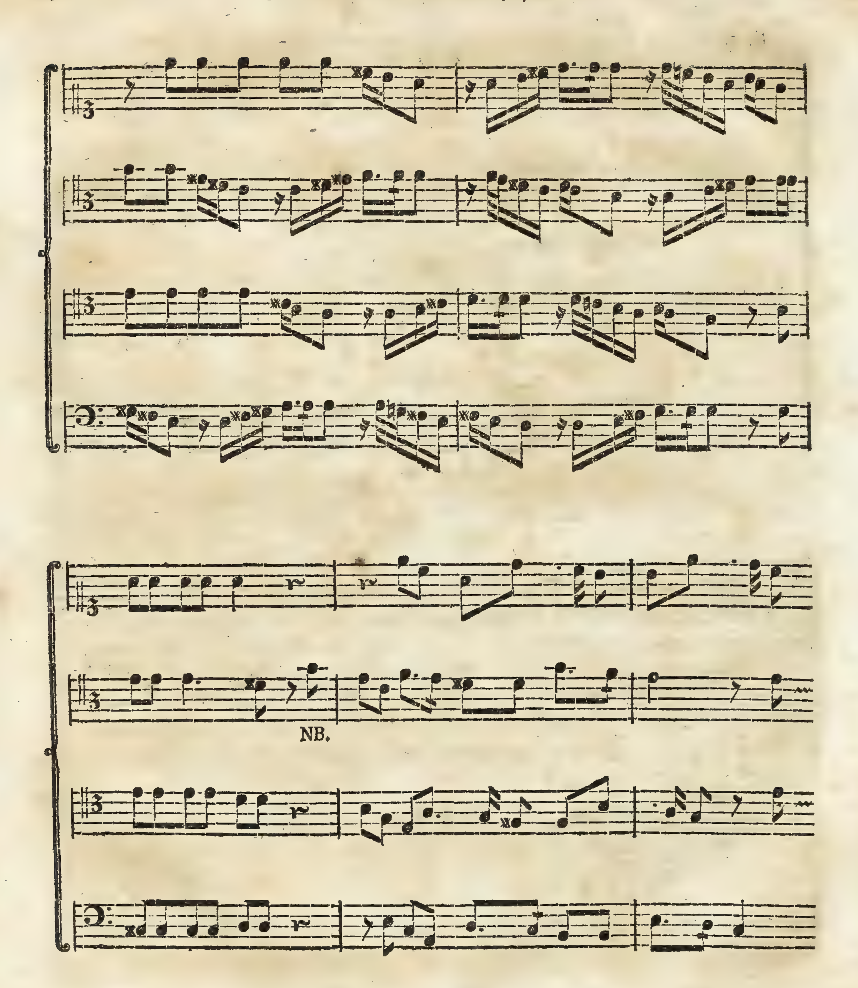
N. 2.
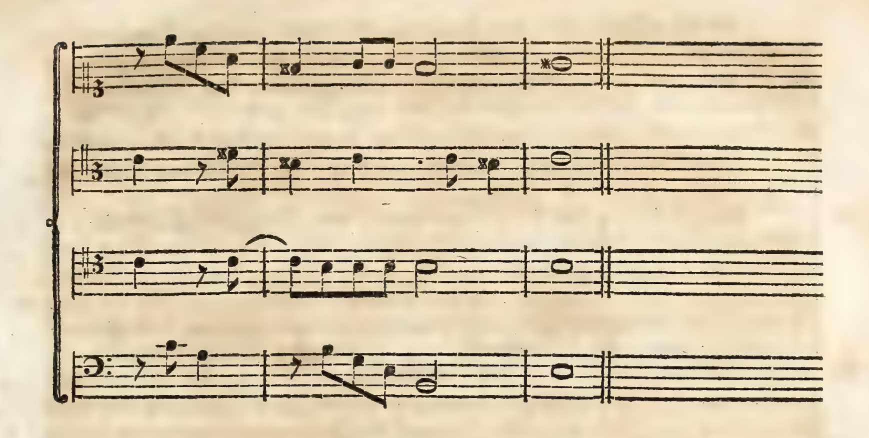
in quarta.

in octava.

in quarta.

Licenz.


NB.



Vier und zwanzigstes Kapitel.

Von der Fuge.

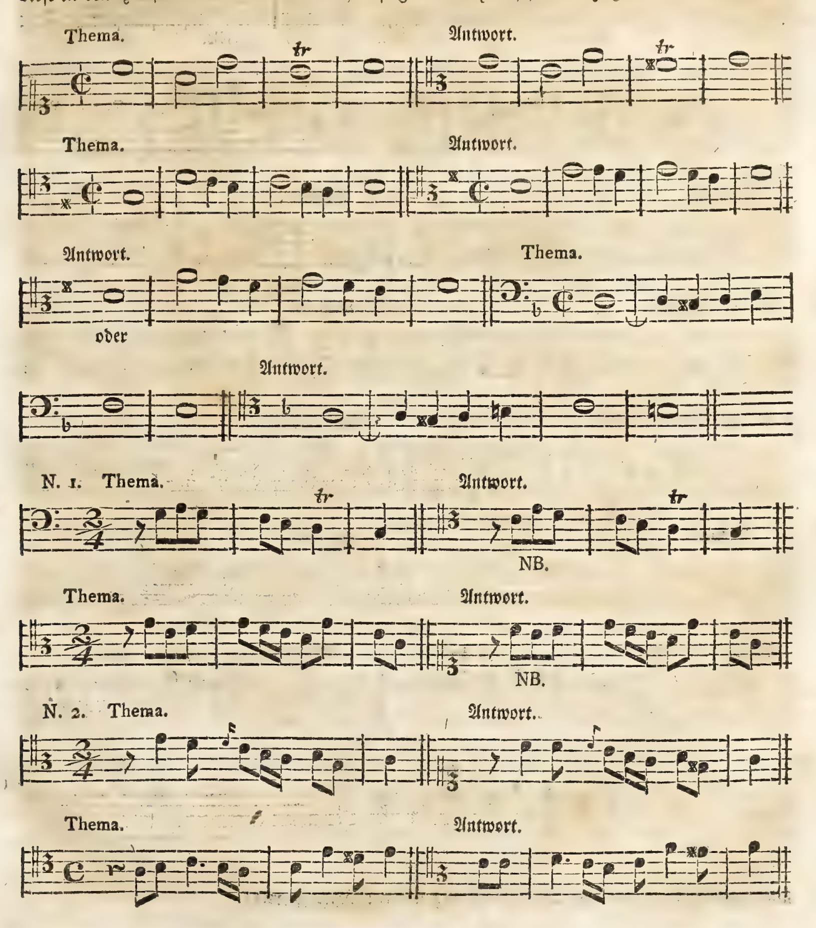
Diese ist die nothwendigste Gattung der Kirchen-Musik. Sie heißt vielleicht deswegen Fuga, weil eine Stimme vor der andern gleichsam flieht, und weil die antwortende oder nachfliehende Stimme (Responsum, Risposta), die Intervalle des angefangenen Satzes (Thema), meistentheils ganz genau, in der Oberquinte oder Unterquarte, oder auch in der Ober- oder Unteroctave nachahmen muß. Was dem Hauptsatze (Thema) wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heißt der Gegensatz (Contrathema). Was aber zu beyden Sätzen in mehr als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heißt die Ausfüllung der Harmonie, oder die Ausfüllungsstimmen.

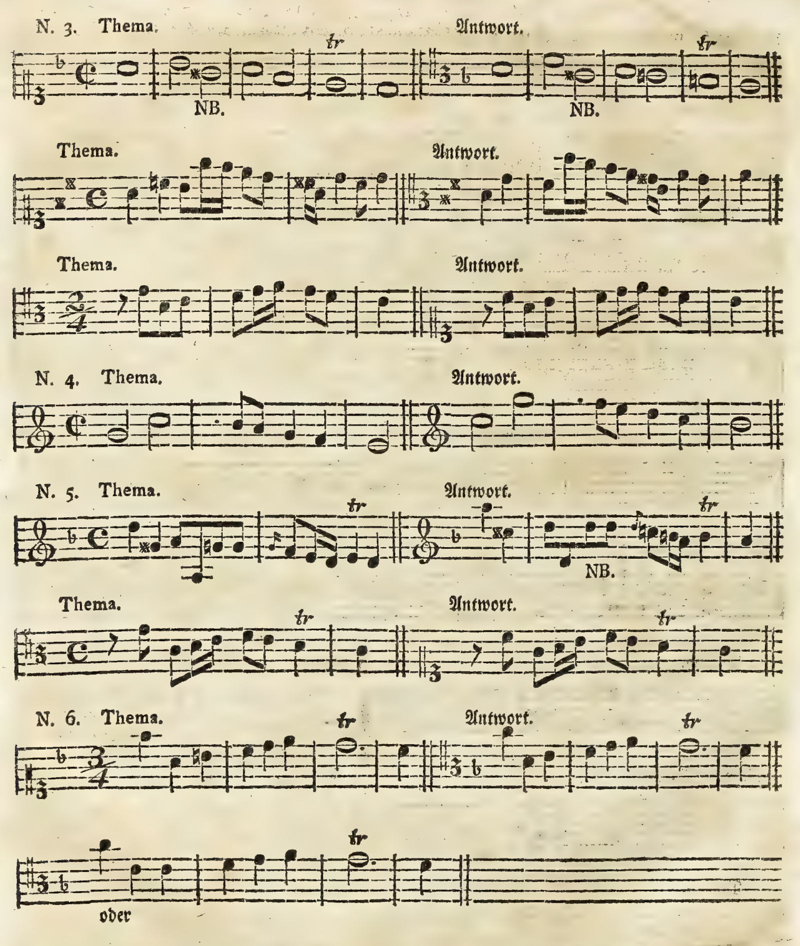
Wenn der Gegensatz immer in allen Stimmen gleich bleibt, so kann er auch das zweyte Thema heißen; sodann ist es eine Doppelfuge; wenn er aber nicht den nämlichen Gesang beybehält, ist es eine einfache Fuge. Da man aber in einer einfachen Fuge nicht immer das Thema, wenn es auch auf vielerley Art begleitet wird, hören mag, so muß man hie und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatze nicht gar zu unähnlichen Gedanken, (welcher der Zwischensatz genennet wird) um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen.

Die besten Zwischensätze einer Kirchenfuge sind, welche aus einem Theile oder Einschnitte des Hauptsatzes, oder des Gegensatzes, oder auch aus einer singbaren Ausfüllungsstimme, welche contrapunctirte Nachahmungen hat, hergenommen werden. Wenn man aber die Zwischensätze mit zärtlichen und schmeichelhaften Gedanken, welche auch ein Piano leiden, oder mit Läufern und Triolen, oder mit Gedanken des Theater- und Kammerstyls, welche in vielen Terzen oder Sexten einhergehen, verfertiget: so wird die Fuge eine Galanteriefuge genannt.
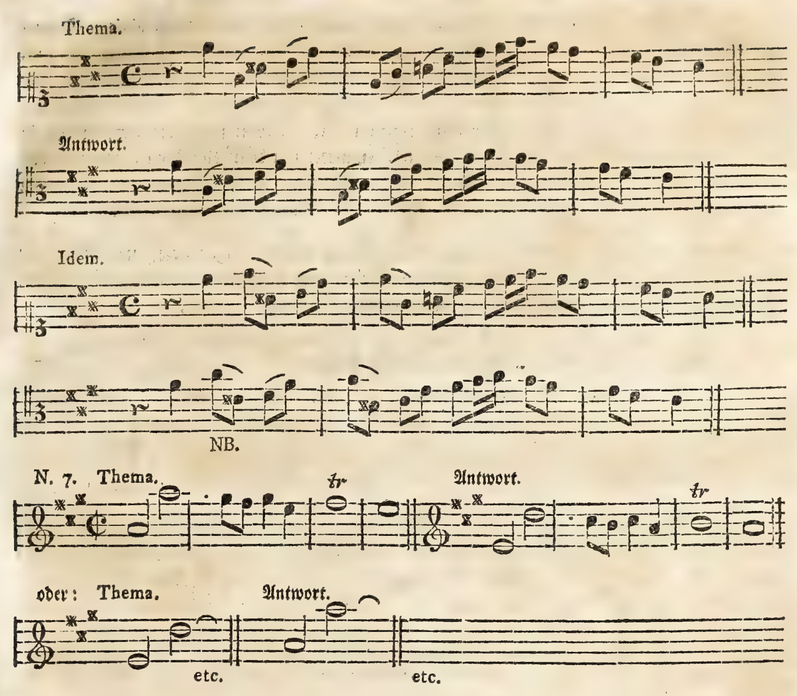
Um nun eine gute Fuge sowohl in der strengen als freyen Schreibart zu verfertigen, schreibt man in einer Stimme, welche einem beliebig ist, einen männlichen, von allen Zierathen und Manieren befreyten Gedanken auf, der sich aber in die Enge führen läßt; welche Engführung (Restrictio, Ristretto) aber erst gewöhnlichermaßen gegen das Ende der Fuge angebracht wird, und eine Hauptzierde dieser Gattung ist. Manche Fugensätze können so künstlich ausgedacht werden, daß sie sich auf vielerley Art in die Enge führen lassen, nämlich: um einen Streich, um zwey, um drey Streiche, um einen ganzen Tact, um fünf, um sechs Streiche, oder zwey Tacte später. Die nächste oder geschwindeste Engführung aber spart man gern auf die letzt, nachdem man vorher eine vollkommene oder unvollkommene Cadenz in der Oberterz oder Oberquinte gemacht hat. Den Hauptsatz, wenn er in der Tonica, das ist: in dem Haupttone selbst angefangen, und auch in diesem, oder in seiner Oberterz oder Secunde schließt, schreibt man meistentheils gerade, wenn er vollendet, auch öfters, wenn er nicht ganz vollendet ist, um eine Quint höher, oder um eine Quarte tiefer, (welches einerley ist) in die antwortende Stimme, nach ihren gehörigen Pausen. Wenn der Satz aber vom Haupttone in seine Oberquint (Dominante) geht, so muß die Antwort von der Quinte in den Hauptton gehen. Und so im Gegentheile. Fängt endlich der Hauptsatz in der Quinte an, und endiget in dieser, so muß die Antwort im Haupttone angefangen und geendiget werden. Gar oft aber, besonders wenn der Hauptton und dessen Quinte gleich anfangs nahe beysammen stehen, muß man die Rückungen, oder die Sprünge des Hauptsatzes in der Antwort verändern. Um dieß besser zu verstehn und bewirken zu können, wenn es nöthig seyn wird, muß man wissen: daß aus einem Secundengange in manchen Sätzen in der Antwort ein Terzensprung und umgekehrt: aus einem Terzensprunge gar oft ein Secundengang müsse gemacht werden. Siehe No. 1. Auch: daß man die Rückung in eine Sekunde hinab, oder herauf mit zwo ähnlichen Noten, die an einem Orte bleiben, beantworten könne. Siehe No. 2. Daß auch aus einem Terzensprunge ein Quartensprung, S. No. 3. aus einem Quartensprunge ein Quintensprung, S. No. 4. aus einem Quintensprung ein Sexten- oder Quartensprung, S. No. 5. aus einem Sextensprunge ein Septimensprung, S. No. 6. aus einem Septimensprung ein Octavensprung. S. No. 7. und, so auch umgekehrt, müsse gemacht werden, damit man nicht gleich anfangs, in der ersten Antwort, in eine fremde und unerlaubte Tonart gerathen möge. Derowegen lautet auch die uralte

alte Regel um eine richtige Antwort zu bekommen: der Hauptton solle sich in die Quinte und diese in den Hauptton verwandeln: welches folgende Sätze noch klärer zeigen:





und umgekehrt, aus einem Septimensprung nur ein Sextensprung:

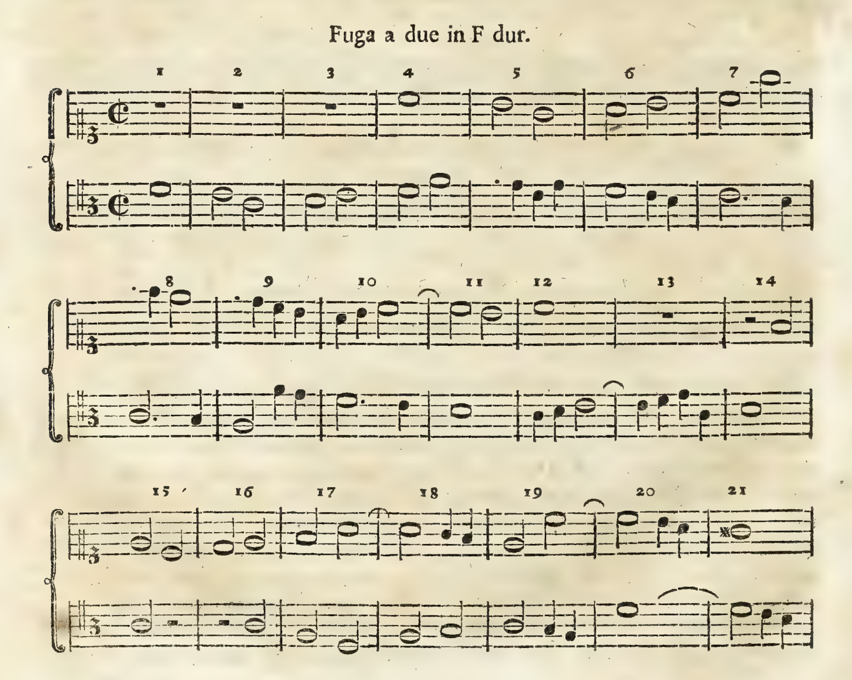


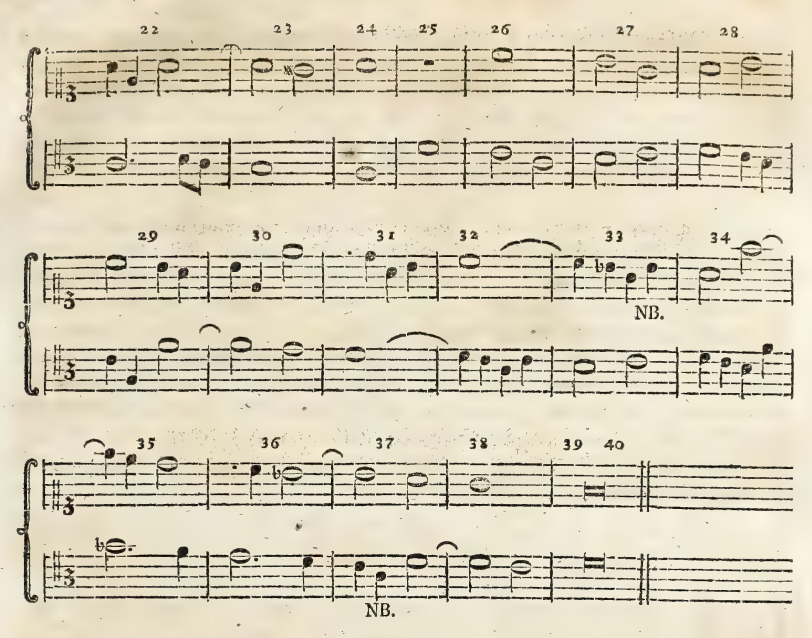
Wenn also die zweyte Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten Schwung führen. NB. in den zweystimmigen Fugen führt man nach einer kurzen Modulation, oder Nachahmung beyder Stimmen, in die erste Halbcadenz 76 oder 23 der Dominante, das ist: in die Quinte des Hauptons; noch unter dem letzten Tacte dieser verfertigten Cadenz macht eine von beyden Stimmen durch zwey, drey, oder vier Streiche einen freye Modulation allein, bis die andere darzu mit dem Hauptsatze tiefer, oder höher nach dem Umfange dieser Stimme, oder ihres Instruments in der Quinte des Hauptons, oder in den Hauptone selbst eintreten kann, kurz: die erste nimmt den Ton der zweyten, in natura, oder um eine Octave höher oder tiefer; und eben so die zweyte den Ton der erstern; doch, wenn es möglich

möglich ist, ehe die erste den Satz (Thema) ganz vollendet hat, welches von einigen Setzern die halbe Engführung (Semirestrictio) genennt wird. Wenn sodann die Hauptsätze zum zweytenmale vollendet worden, macht man nach einer kurzen und freyen Modulation oder Nachahmung wiederum eine halbe Cadenz in die Oberterz des Haupttons; welche zweyte Cadenz in beyden Stimmen ruhen, oder nicht ruhen kann. Dann fängt die Engführung in der Stimme, mit welcher es am thunlichsten ist, entweder mit dem Hauptone, oder mit dessen Quinte an. NB. in Singfugen giebt man meistentheils jeder Stimme ihren allerersten Eintrittsort; doch, wie gesagt, enger beysammen, als Anfangs und in der Mitte.

Endlich macht man nach den zween Hauptsätzen, durch einige Tacte, noch eine kurze Modulation oder Nachahmung, und schließt die Fuge in dem Haupttone abermal mit 76 oben; oder mit 2 b3 unten nach Art der vierten, oder fünften Gattung. Z. B.

Fuga a due in F dur.





Die NB. im 33. und 37. Takte bedeuten, daß man in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen, jetziger Zeit, im strengen und freyen Satze im Durchgange springen darf.
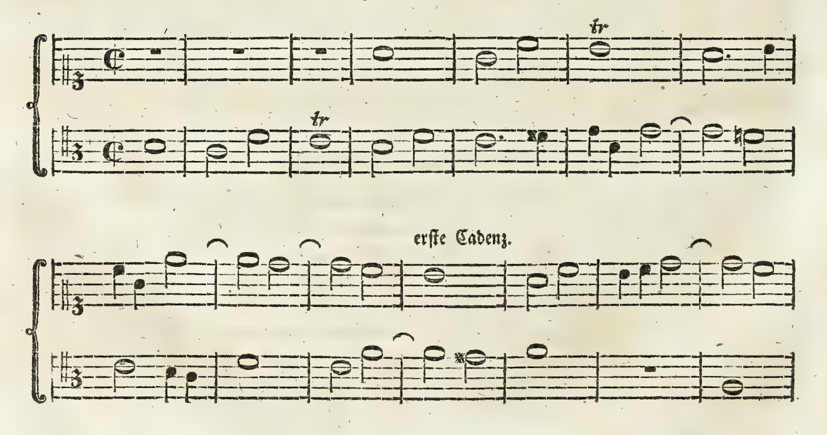
Erklärung dieser ersten Fuge.

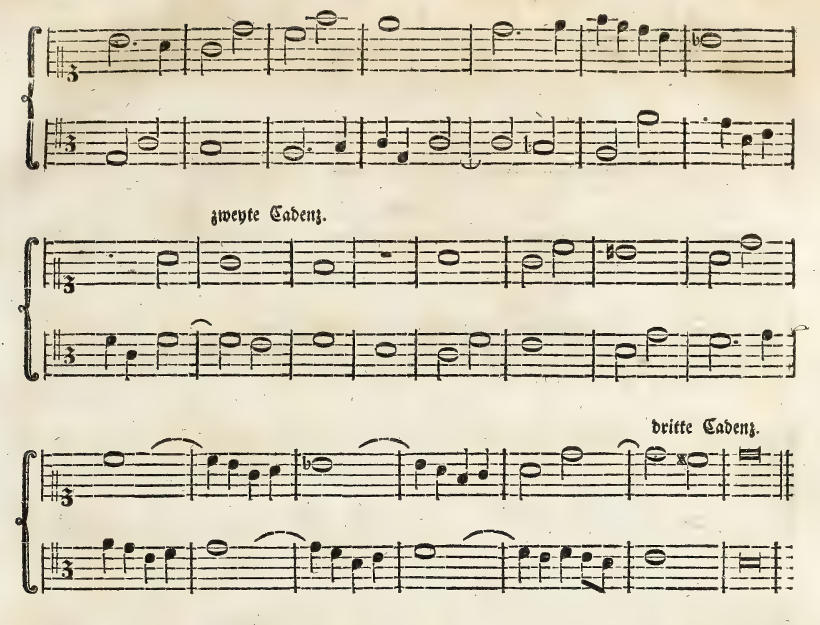
Bey den vier ersten Tacten fängt das Thema im Alt in dem Haupttone F an, und endigt auch mit der Note F im vierten Tacte; worüber der Discant in der Oberquinte oder Dominante C das nämliche antwortet, bis zur ersten Note, inclusive des siebenden Tactes. Der Alt macht den Gegensatz mit der Note A im Aufstreiche des vierten Tactes mit einem Contrapuncte, welcher der fünften Gattung ganz ähnlich ist. Bey der Note E des Altes im siebenden Tacte fängt eine nachahmende Modulation in Arsi und Thesi an, da der Discant in der letzten Note des nämlichen Tactes, mit der erhöhten Terz G antwortet. Im 11ten und 12ten Tacte ist die erste Cadenz in die Dominante C geführt worden.

Nachdem der Alt eine kurze Modulation allein vorgenommen, die zu dieser ersten Cadenz nicht übel nachklingt, so fängt der Discant hier in dem Hauptton im 14ten Tacte den Satz tiefer als anfänglich an (welches auch höher geschehen kann, wenn es der Stimme gemäß ist) und wird, bey dem 16ten Tacte, mit einer weitern Engführung, als die letzte ist, im Alt mit der Quinte C beantwortet. Von dem 19ten Tacte an moduliren beyde Stimmen durch eine kurze Nachahmung bis zur zweyten Cadenz ins A moll, nämlich in die Oberterz.

Nach dieser Cadenz, welche in beyden Stimmen ruhen darf, fängt der Alt im 25sten Tacte die Engführung im Hauptton an, weil es so am bequemsten war; der Discant konnte sogleich im 26 Tacte, auch in seinem gehörigen Orte, dem Alt in der Oberquinte antworten. Bisweilen (welches ebenfalls erlaubt ist, und oft geschehen muß) kann die Dominante die halbe und ganze, das ist: die mittlere und letzte Engführung anfangen, und der Hauptton antworten. Nach diesem endlich sind, vom 28. Tacte an, dreyerley Nachahmungen (welche alle eben nicht nothwendig waren) um die Fuge etwas zu verlängern, bis zur letzten Cadenz gemacht worden. NB. Die Baß=Cadenz, wo nämlich die untere Stimme einen Quintensprung hinab, oder einen Quartensprung hinauf macht, und wobey die vorletzte Note in der obern Stimme mit der gebundenen Quarte, in die große Terz aufgelößt, begleitet wird, ist in zweystimmigen Fugen verbothen, z. B. über $\frac{43}{g}|\frac{8}{c}||$ u. s. f.

Fuga in D moll.

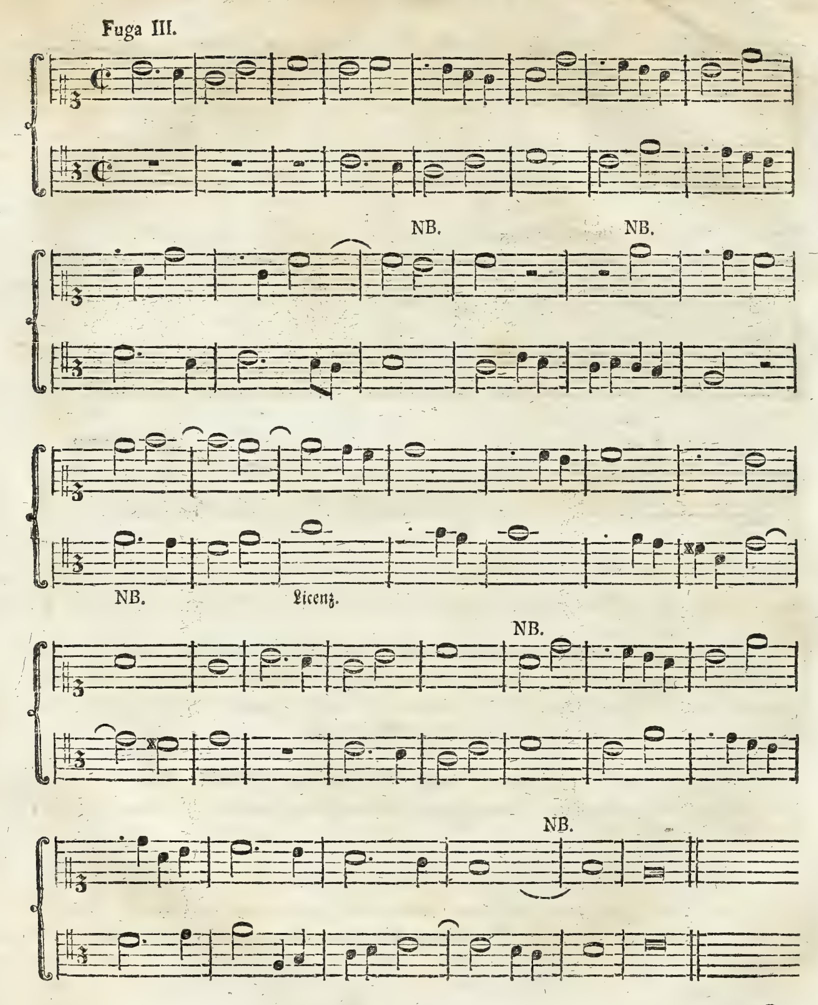




Diese zwo Fugen sind in dem alten diatonischen Geschlechte verfertiget, weil in beyden das Hb nicht vorgezeichnet ist. Derowegen muß sich auch Niemand wundern, wenn man Sätze aus ältern Zeiten in G moll mit Hb allein; in C moll nur mit Hb und Eb; in F moll nur mit Hb Eb und Ab; und G dur ohne F✕ erblicket. ꝛc. ꝛc.

Diese und noch schlechtere Systemata (Aussätze beym Schlüssel) fielen durch das Transponiren der 6 authentischen Tonarten aus, wie in Herrn Fuchsens Lehrbuche de Modis: Seite 221 ꝛc. zu sehen ist.

Hier ist noch eine diatonische Fuge, als Beyspiel der phrygischen Tonart, dem lieben Alterthume zu Ehren, welche Tonart einige Satzlehrer A plagal, einige aber E plagal nennen. Die erstere Benennung ist richtiger, die andere aber hier in meinem Vaterlande gewöhnlicher.



Das

Das erste NB. bedeutet: daß die erste Cadenz in dieser Tonart in die Obersexte müsse geleitet werden. Das zweyte: daß der Discant, nach der ersten Cadenz mit E aus zweyerley Ursachen im schlechten Tacttheile angefangen worden; erstens: weil es eine Hauptzierde ist, den Satz in Arsi und Thesi, das ist: eine Stimm im Aufstreiche, und die andere im Niederstreich (und dieß auch umgekehrt) anzubringen; zweitens: damit das Thema in einer Engführung desto eher habe eintreten können. Das dritte NB. bedeutet, daß mit dem A im Alt die Antwort darauf um einen Ton tiefer gestellt worden sey, weil statt der Quinte H die Quart ist genommen worden; welches in der Mitte einer Fuge erlaubt ist. Das vierte NB. über dem A des Discants bedeutet, daß die letzte Note des Hauptsatzes ebenfalls um einen Ton tiefer, als im Anfange, gesetzt sey; welches hier abermal in einer Stimme bey Engführungen erlaubt ist. Bey vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt, und wie das erstemal vollendet. Das letzte NB. endlich bedeutet die längere Cadenz, welche in dieser Tonart, die besonders zur Andacht und Traurigkeit bestimmt zu seyn scheinet, nicht unwirksam ist.

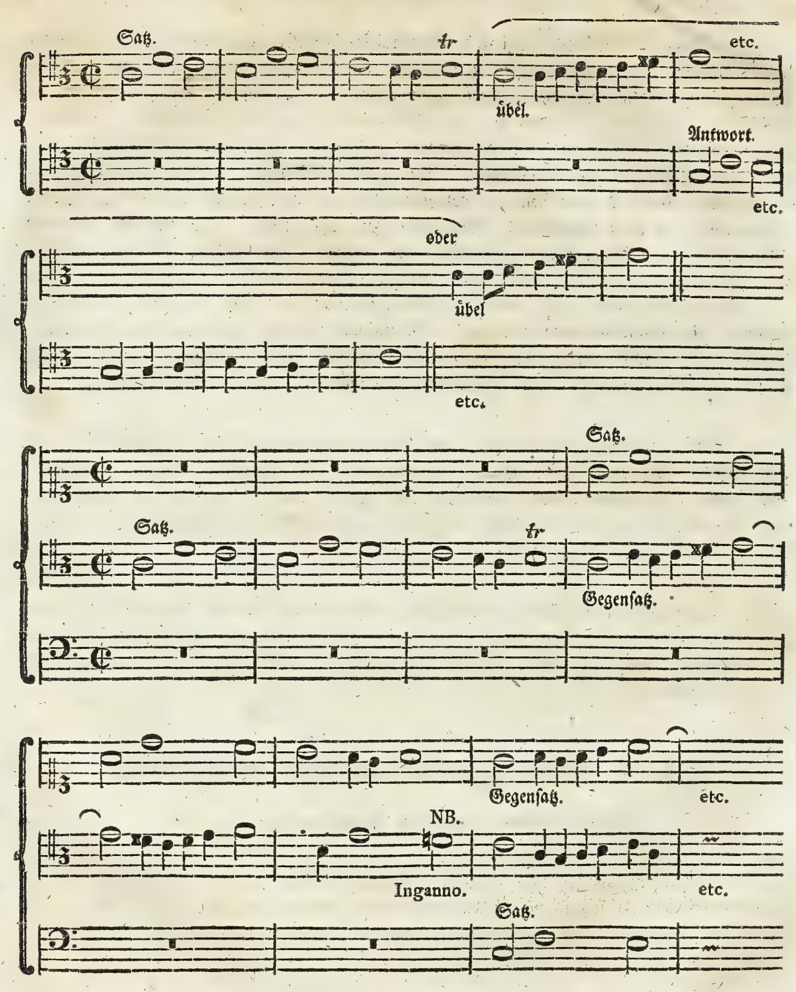
Es ist noch hier zu beobachten, daß diese drey Fugen blos für Singstimmen, obwohl keine Worte darunter geschrieben stehen, gemacht sind. In Fugen für Geigen und blasende Instrumente, darf man sich in ein weiteres Feld begeben, das ist: man darf sich nicht so genau bey und zwischen den fünf Linien aufhalten; auch darf man Sprünge über eine Octave hinaus machen, welches bey Singfugen stets ein Fehler bleibt.

Noch ist bey allen Fugen zu beobachten, daß man der Stimme, die mit dem Hauptsatze mitten hindurch wiederum eintritt, eine Pause, oder wenigstens einen Sprung geben solle; weil man es besser vernimmt; obwohl man auch, stufenweise hinein zu kommen, Beyspiele genug findet.

Fünf und Zwanzigstes Kapitel.

Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen.

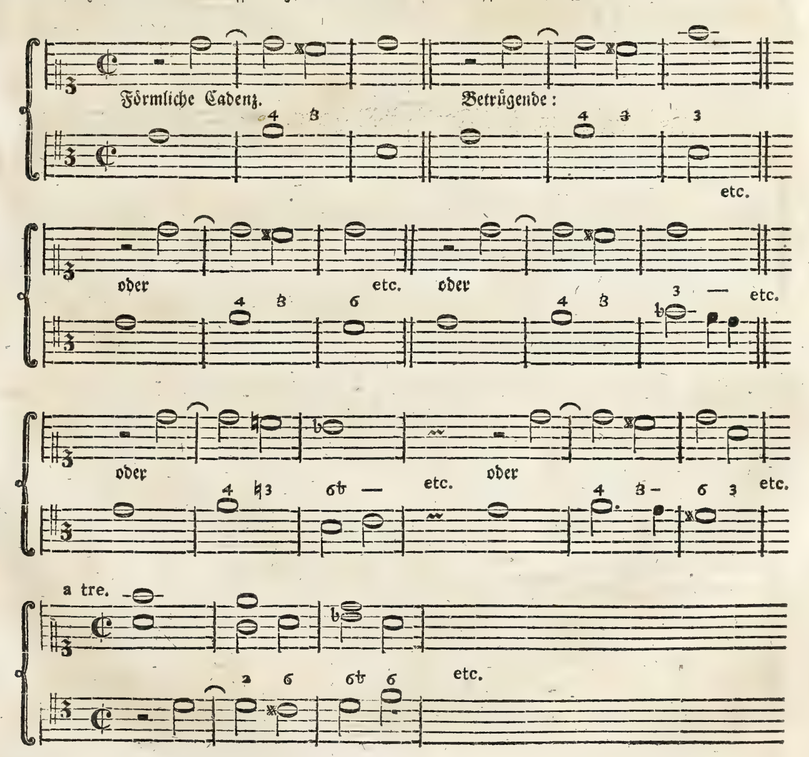
Weder in zwey- noch drey- noch mehrstimmigen Fugen ist es erlaubt, (so wenig als in den Gallanteriestücken der sogenannte Schusterfleck) nach vollendetem Satze eine Einleitung in die Quinte hinauf, in der ersten Stimme oder von der Quinte in den Hauptton hinauf in der andern Stimme zu machen. Z. B.


Satz.
tr
etc.
übel.
Antwort.
etc.
oder
übel
etc.
Satz.
Satz.
tr
Gegensatz.
Gegensatz.
etc.
NB.
Inganno.
etc.
Satz.

Man

Man fängt also gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweyten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muß man die letzte Note noch leer ausgehen lassen. Vor dem Eintritte aber der dritten Stimme pflegt man gern eine betrügende Cadenz all' inganno zu machen, wie ichs hier gethan und gezeigt habe, im Alte mit F statt Fis.

Die ganzen Cadenzen $\frac{5}{4\,3}$ fallen in drey- und mehrstimmigen Fugen alle weg; ausgenommen vor der letzten Engführung und am Ende selbst. Die betrügenden Cadenzen (inganni oder clausulae fictae genannt) sind hier so nothwendig, schön und künstlich, als die Eintritte des Satzes unter einer Dissonanz, oder unter einer Wechselnote. Z. B.



a tre.

NB. Mitten hindurch.

etc.

Thema.

oder

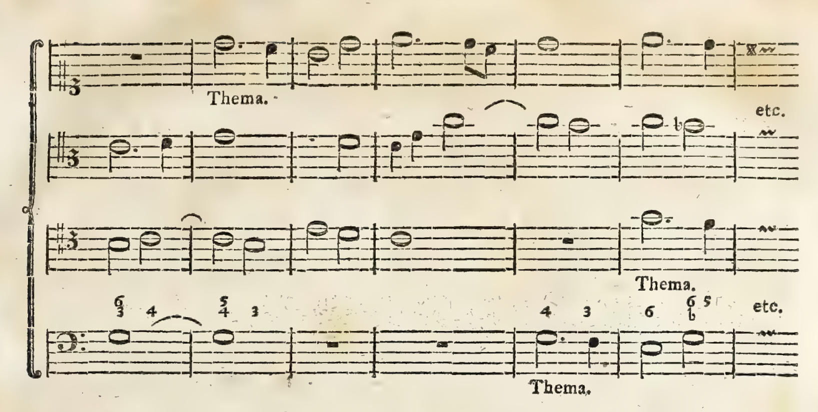
etc.

Thema.

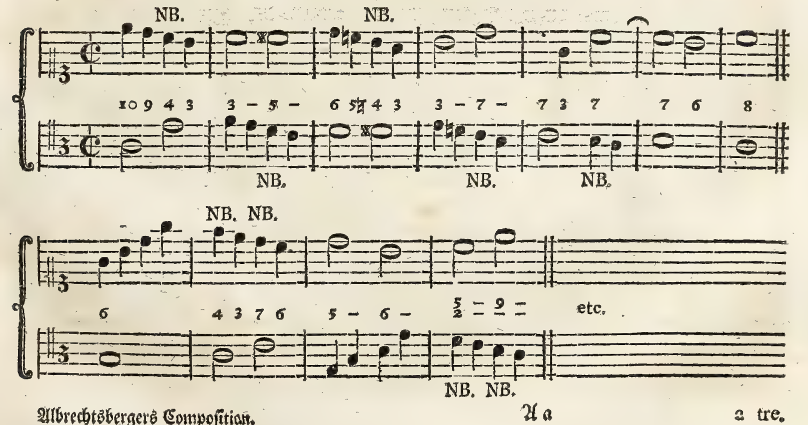
a quattro.

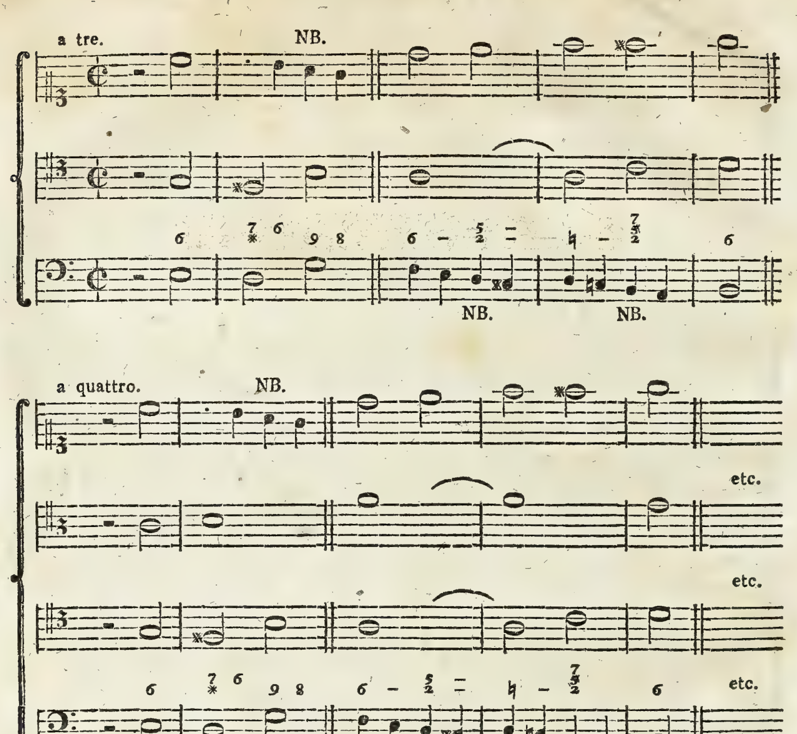
etc.

Thema. etc. Thema.
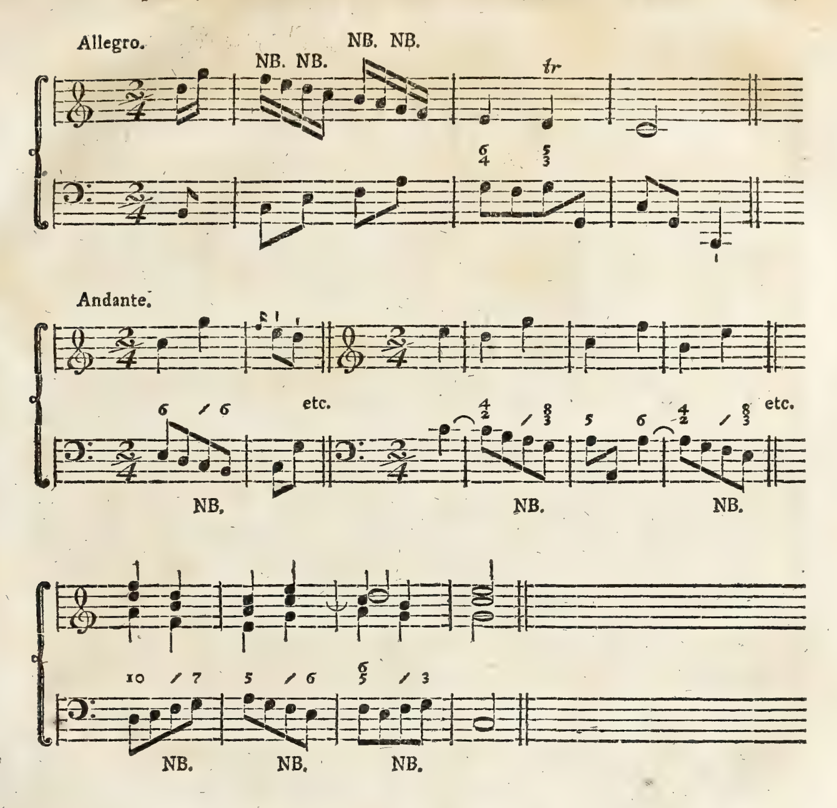


NB. Nebst den zwey Fuxischen Wechselnoten, die bey der fünften Anmerkung der dritten Gattung des zweystimmigen Satzes sind gezeigt worden, giebt es noch viele andere, die nicht durchgehende, sondern anschlagende Noten sind. Sie können Dissonanzen und Consonanzen seyn; doch müssen dergleichen Wechselnoten in einer Fuge, so wie in andern Stücken, allzeit stufenweise herab oder hinauf angebracht werden. Sie können in einem guten, besser aber in einem schlechten Tacttheile die erste Note, das ist: das erste oder dritte Tactglied seyn. Siehe die NB. NB.
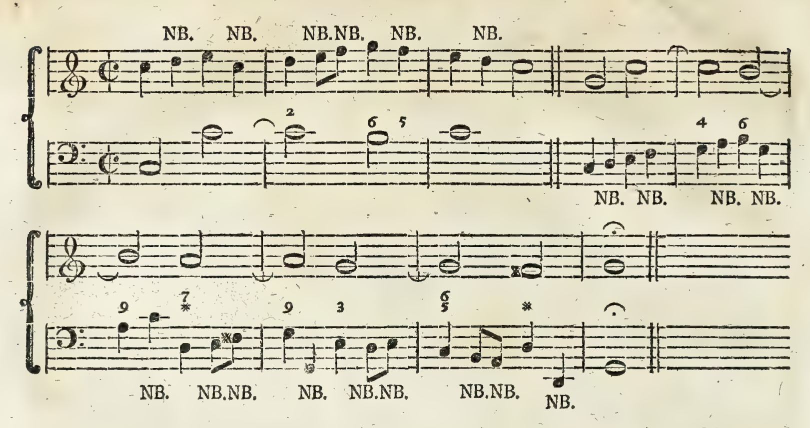




In einem geschwinden Zeitmaße ist es, wenn die Oberstimme die Wechselnoten hat, nicht nothwendig, sie mit Ziffern über dem Grundtone auszudrücken; wohl aber im langsamen Zeitmaße, besonders wenn der Baß die Wechselnoten hat. Ferner ist es einerley, ob man die Intervalle, die die Wechselnote sammt ihrer Zugehör austrägt, mit Ziffern andeutet, oder ob man auf dem Grundtone einen Querstrich ⁄ macht, und erst bey folgender Auflösungsnote mit einer oder zween Ziffern den Accord anzeigt, z. B.



NB. Alle diese Wechselnoten hier und in vorigen Beyspielen, hießen sonst der unregelmäßige Durchgang (Transitus irregularis) Jene Noten aber, die den regelmässigen Durchgang (Transitum regularem) machen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen; und fallen auf ein zweytes oder viertes Tactglied im Allabreve- und Zweyvierteltacte. Sie sind hier wiederum mit einem NB. bezeichnet. Z. B.

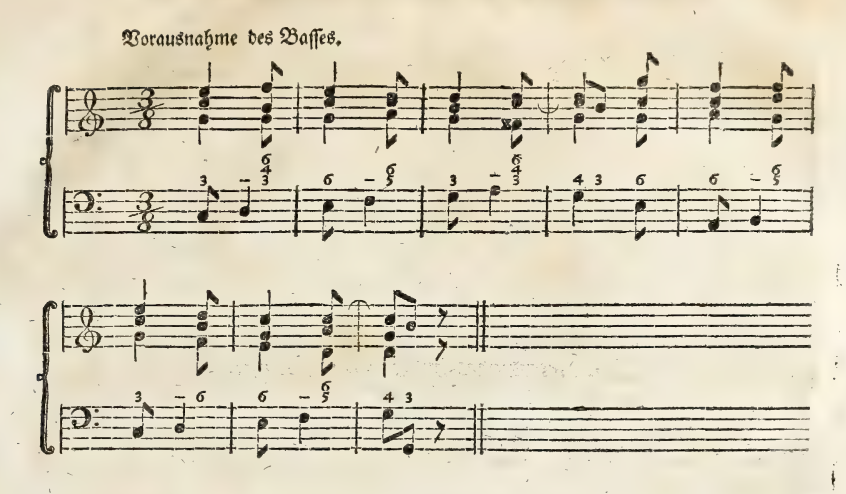


Noch ist zu wissen, daß man bey einer Vorausnahme (Anticipatio) der obern Stimmen auch den Querstrich von der Linken zur Rechten hinauf / wie bey den anschlagenden Wechselnoten zu machen pflege; und diesen geraden Querstrich — der sonst nur über die regelmäßig durchgehenden Baßnoten gesetzt wird, auch bey einer Vorausnahme des Basses, oder untersten Stimme setzen könne, um viele Ziffern zu ersparen.

Vorausnahme der obern Stimmen.

Auth. Kirnberger.
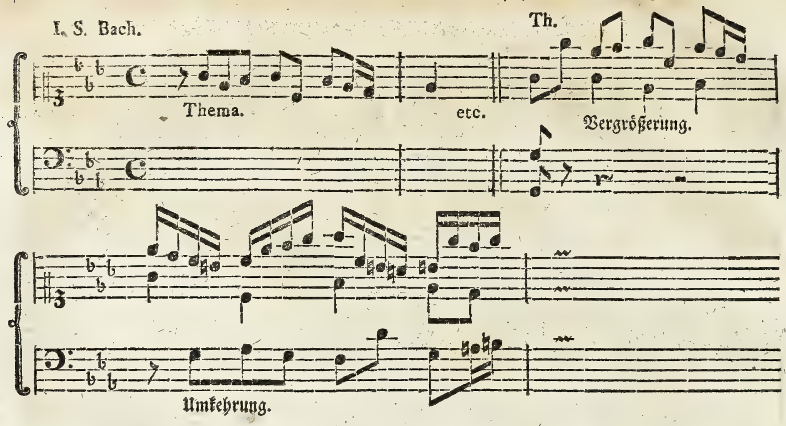
etc.



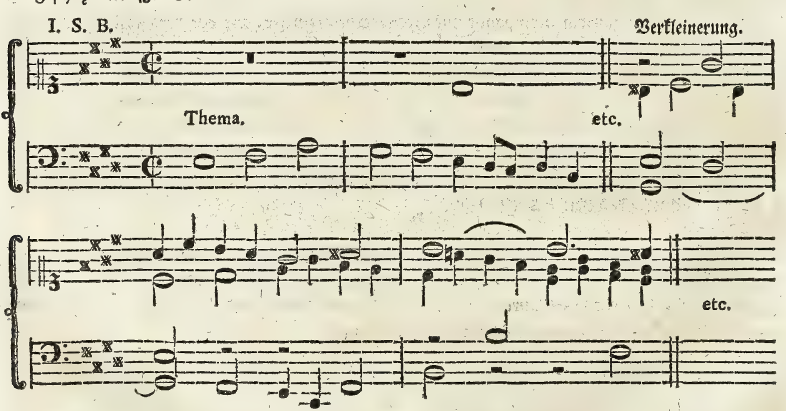
Uebrigens soll ein Komponist nur die Accorde beziffern, die ein Organist, außer den Regeln der Scala, herab und hinauf, und der Sprünge, herab und hinauf, nicht wissen und errathen kann; diese sind meistentheils die Betrüge, wie auch alle Bindungen und Verhälte, das ist: in Noten versetzte Vorschläge und die Aufhaltungen (Retardationes). Auch die Auflösungen nach den Dissonanz-Ligaturen, sie mögen natürlich oder betrügend seyn, sollen alle richtig angegeben werden. Wer ein mehreres von der ächten Bezifferung wissen will, der lese im Herrn C. F. E. Bachs Versuche, über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, Seite 11 ꝛc.

Die Vergrösserung (Augmentatio) Die Verkleinerung (Diminutio) Die Abkürzung (Abbreviatio) Die Zerschneidung (Syncope) Die Engführung (Restrictio) des Fugenthema sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge. Doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.
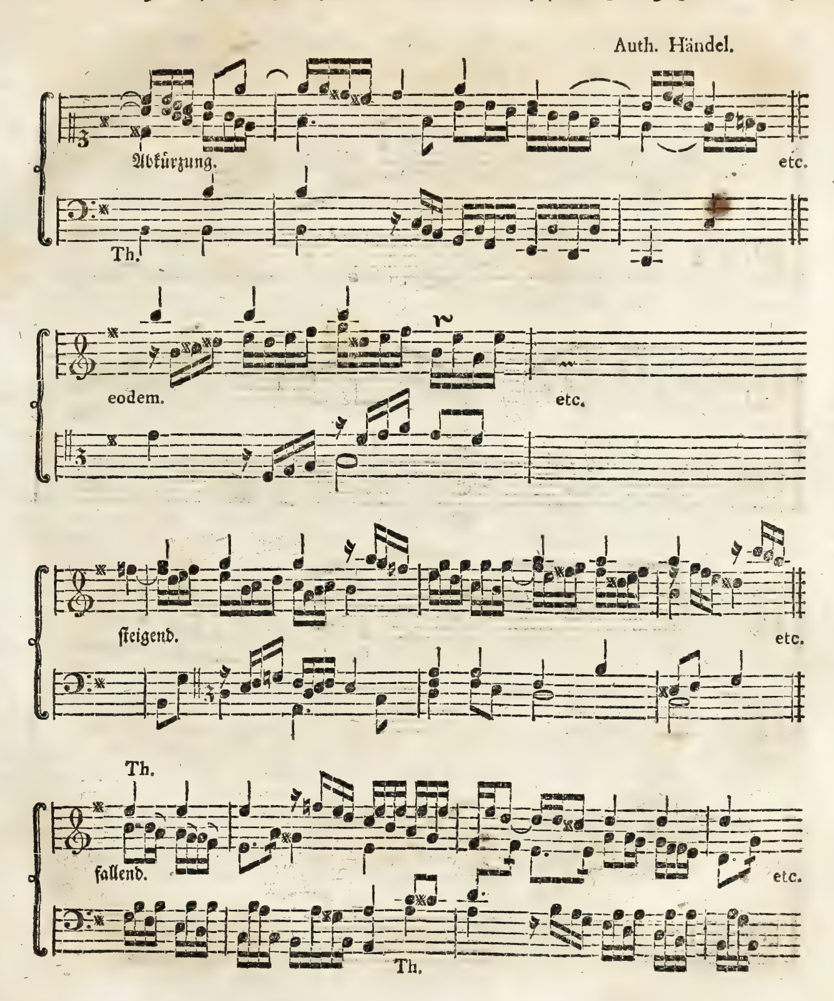
Die Vergrösserung ist jene Zierlichkeit, wo das Thema in der Mitte, in längern Noten, als es angefangen ward, erscheinet. Wenn man noch dazu den Hauptsatz in natura (welches aber um einige Streiche oder Tacte später geschehen muß) in einer andern Stimme anbringt, ist es desto künstlicher.



Die Verkleinerung geschieht, wenn man das Thema mit geschwindern Noten, als Anfangs geschehen ist, anbringt, es mag nun im Hauptttone, oder in einer verwandten Tonart geschehen. Z. B.
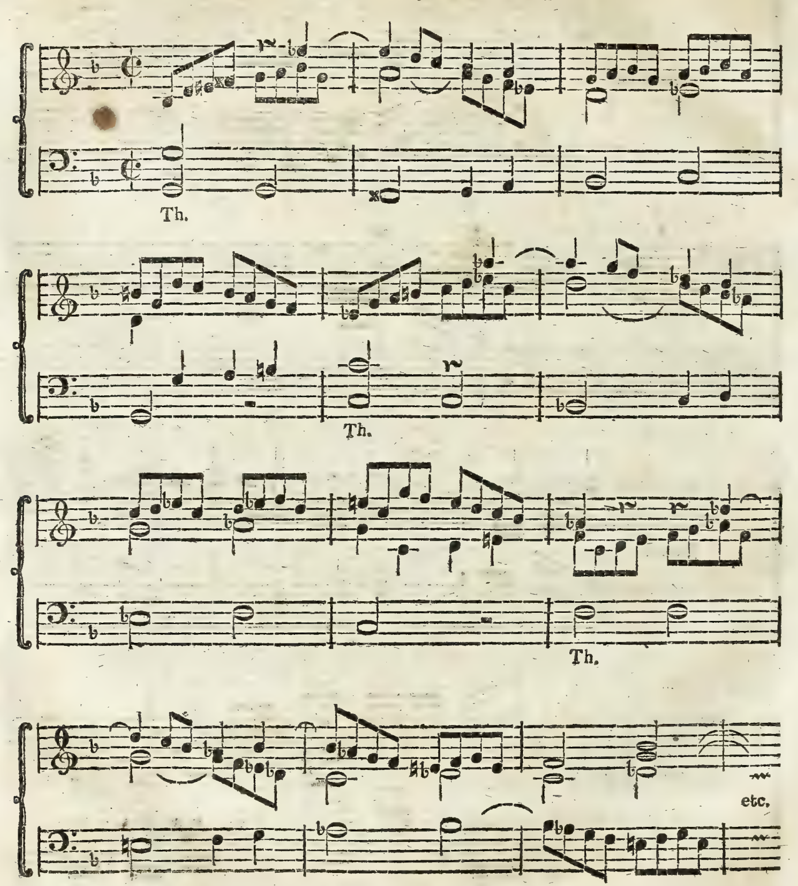


Abkürzung ist, wenn das Thema nur zum Theil, jedoch um einen Ton steigend oder fallend, auch um eine Terz steigend oder fallend, oder um eine reine Quart steigend, aber nicht fallend, zwey= drey= höchstens viermal wiederholt wird. Z. B.


Auth. Händel.
Abkürzung.
etc.
Th.
eodem.
etc.
steigend.
etc.
Th.
fallend.
etc.
Th.
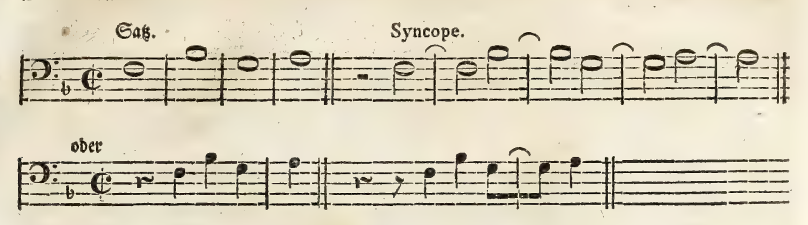
NB. Wenn

NB. Wenn das Thema kurz ist, und nur aus einem einzigen Einschnitte besteht, kann es auch ganz, steigend oder fallend, wiederholet werden. Z. B.

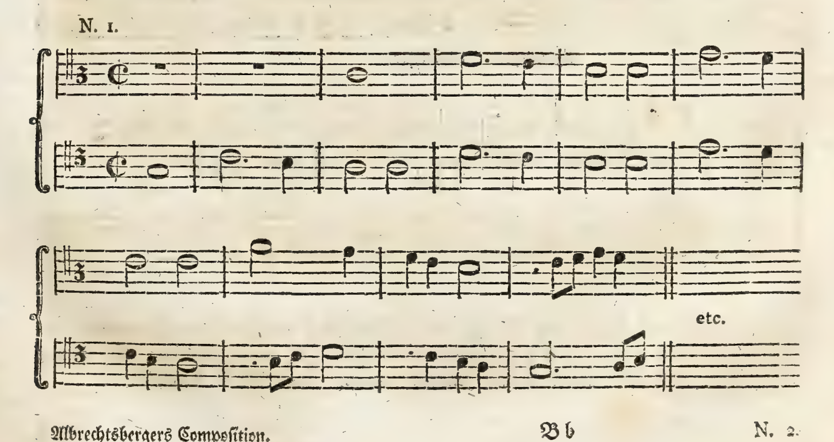


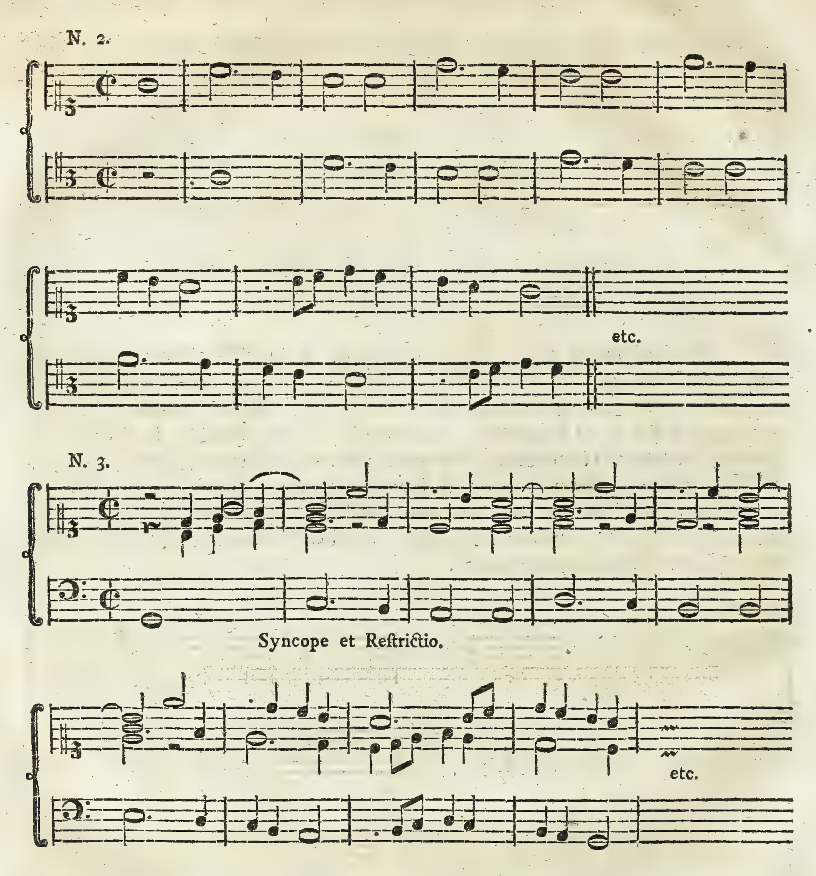
Zer=

Zerschneidung ist: Wenn das Thema um einen halben oder ganzen Streich später als anfangs, und eben deswegen ligaturweise, das ist: per Syncopen, angebracht wird. Zum Beyspiel.



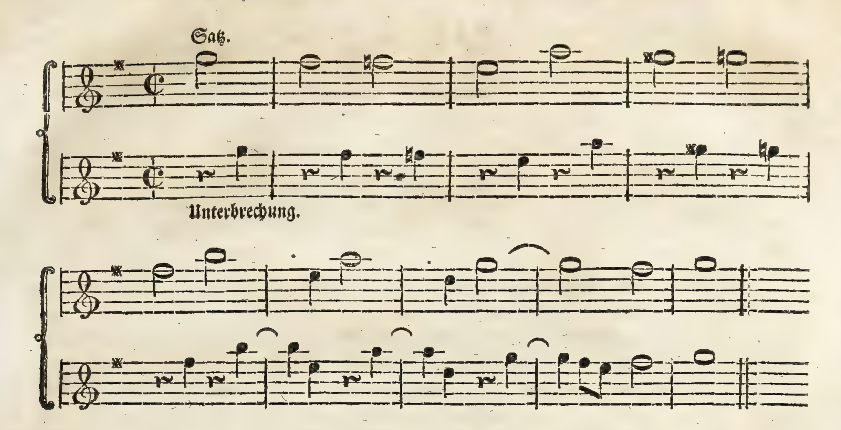
Die Engführung, welche vielerley seyn kann, ist jene Zierlichkeit und Kunst, in welcher zwo Stimmen, das Thema oder Contrathema, oder auch einen Zwischensatz in die Enge zusammen bringen; hierzu müssen aber die Sätze wohl ausstudirt werden; Denn nicht jeder Satz läßt sich in die Enge führen. Man sehe hier ein Beyspiel, in welchem das Thema auf dreyerley Art in die Enge geführt wird. Bey Nr. 1 ist die Engführung, welche in der Mitte irgendwo zu gebrauchen ist, zwey Tacte voneinander. Bey Nr. 2 ist sie einen Tact von einander, und schickt sich am besten gegen das Ende. Bey No. 3 ist sie einen einzigen Streich von einander, um eine Octave höher in Arsi et Thesi und per Syncopen zugleich angebracht; diese ist überall zu gebrauchen:





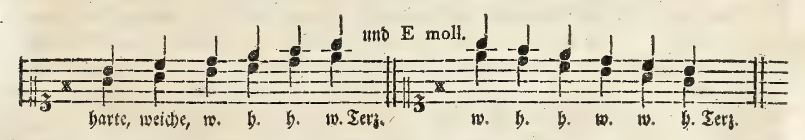
Es giebt noch eine Zierlichkeit, wo man nämlich die Noten des Satzes mit einem Suspir theilt, welche aber nicht so schön und männlich ist, als die fünf vorhergehenden. Sie könnte Interruptio, zu teutsch: Unterbrechung genannt werden. Man sehe ein Beyspiel.

Satz.
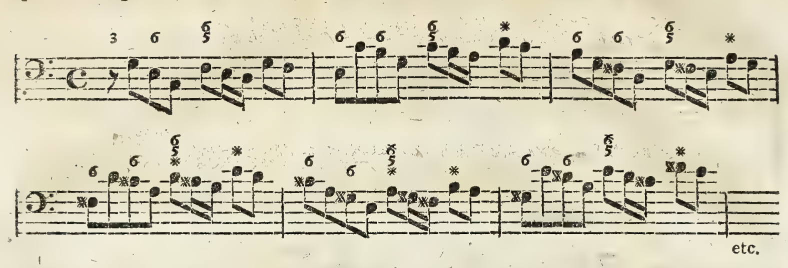


Ferner ist zu wissen, daß in einer regelmässigen Fuge, nach altem Gebrauche, fünf andere Tonarten jeder Haupttonart (doch aus ihrer Tonleiter) verwandt seyn können.

In einem Durtone sind die ordentlichen sechs Töne hinauf; in einem Moltone aber die ordentlichen sechs Töne herab, mit einander verwandt. Man setze sich die Oberterz darzu, so sieht man auch, daß in diesen sechs verwandten Dur- oder Moltönen allezeit drey harte und drey weiche Tonarten erscheinen, z. B. aus G dur:
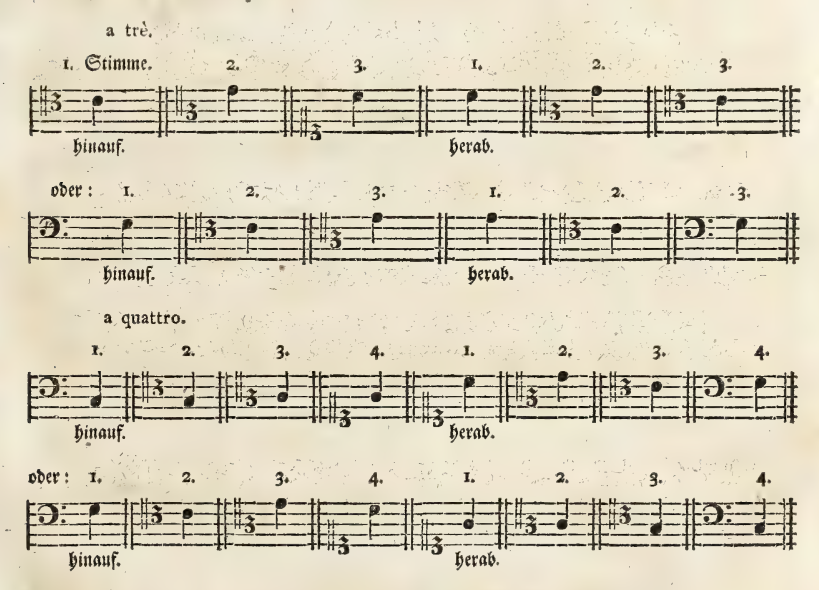


NB. In Durtönen fällt der siebende Ton weg; in Moltönen der zweyte. Und da man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz; oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung, in den verwandten Tonarten giebt, so bringt man eine drey- oder vierstimmige Fuge ganz leicht auf 60, 70, oder mehrere Tacte hinaus. Man hat nicht nöthig, die uralten und abgeschmackten Quintengänge, mit dem Satze oder Gegensatze, oder Zwischensatze, als Nachahmungen in einer Stimme allein, oder mit zween abwechselnd zu gebrauchen; welche in unsern Zeiten eben so fehlerhaft sind, wenn sie öfter als dreymal vorgebracht werden, als die Einleitungen von einem Tone zum andern. Z. B.



In einer langen Fuge von 90, 100 und mehrern Tacten kann man auch ohne Bedenken in entferntere Tonarten, sowohl mit dem Hauptsatze, als Gegensatze, oder mit beyden zugleich; auch mit einem ihrer Einschnitte, oder mit einem Zwischensatze, nachahmungsweise gehen. Doch soll man von einem Haupttone, der mit Kreuzen bezeichnet ist, nicht leicht in einen mit b bezeichneten, und umgekehrt, übergehen, sonst vergessen die Zuhörer die Haupttonart. Z. B. vom D mol, als Haupttone, nach und nach, in F mol, oder As dur ist bis zum Ueberfluß in die B=Töne gegangen. Oder vom E moll als Haupttone, bis in Cis moll, oder E dur, ist auch genug. Man muß aber bey diesen Entfernungen allgemach in die nähern verwandten Tonarten, durch Nachahmungen, oder Ligaturen, die schon öfters angebracht worden, wiederum zurückkehren. Mancher des Satzes unerfahrne Organist glaubt, es sey eine Schönheit, wenn er alle 24 Tonarten durch Quart= oder Quintengänge durchschwitzt. Man hat, wie oben schon gemeldet, sehr viel andere und bessere Gelegenheiten (und zwar noch ohne die Künste des doppelten Contrapunctes in der Octave, Dezime oder Duodezime) eine simple Fuge lang genug auszudehnen, besonders wenn das Thema aus zween, oder mehrern Einschnitten besteht. Dann und wann ein Tasto Solo, zu teutsch, Orgelpunct, im Basse angebracht, und darüber mit Ligaturen oder Nachahmungen gearbeitet, hilft auch zur Verlängerung einer Fuge. Die Fugen werden meistentheils für die Orgel= oder Geig=Instrumente allein, oder für Singstimmen ohne, oder mit Instrumenten verfertiget. Sollte man für Blas=Instrumente eine zu machen haben, so muß man beflissen seyn, erstens: Die Höhe und Tiefe derselben nicht zu verfehlen; zweytens: bald dieser, bald jener Stimme, besonders vor dem Hauptsatze, gleichwie in den Singfugen, wegen des Athemholens, öfters eine Pause, oder Suspir zu geben. In den Orgel= und Violinfugen ist es nicht so nöthig. Doch würde es ein unangenehmes Getöse werden, wenn die Sätze immer vier= oder fünfstimmig blieben. Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, da man schon in einer verwandten Tonart ist, wiederum eine Stimme allein anfangen läßt, wie anfangs, z. B. die Fuge wäre aus C dur und man gienge in das A mol. ꝛc. ꝛc. so müßte wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten.

Endlich
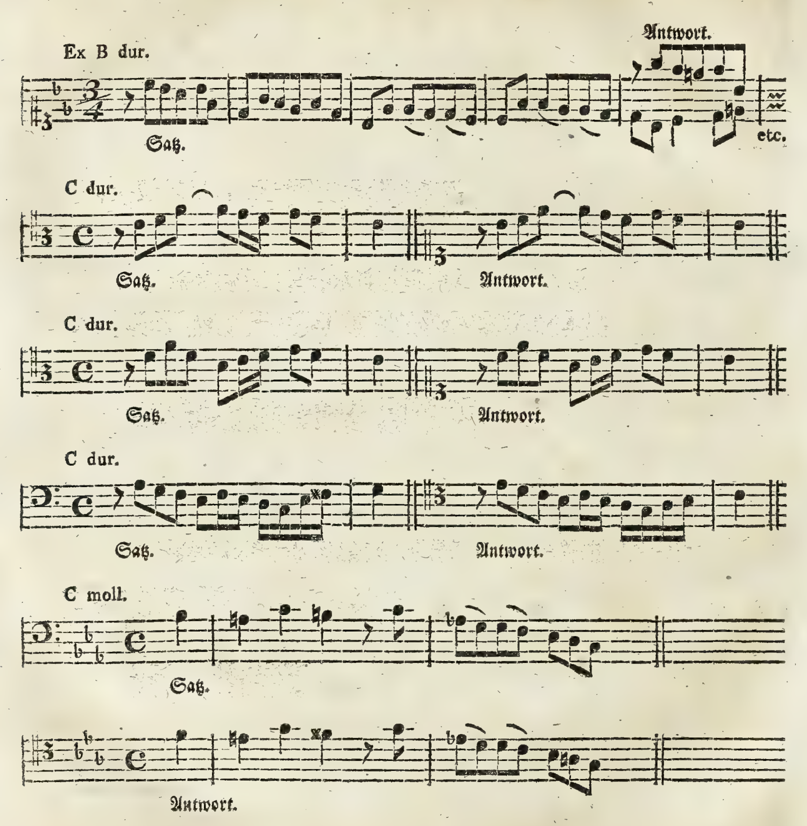
Endlich ist zu wissen, daß die Eintritte, zu Anfange der, sowohl drey- als mehrstimmigen Fugen, die schönsten und gewöhnlichsten sind, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten; obwohl auch die übrigen Mischungen erlaubt sind. Z. B. In einer dreystimmigen Fuge: Tenor, Alt, Discant; oder: Discant, Alt, Tenor, so auch Baß, Tenor, Alt; oder Alt, Tenor, Baß. In einer vierstimmigen Singfuge: Baß, Tenor, Alt, Discant, oder: Discant, Alt, Tenor, Baß. Welche Antworten (Risposti) mit dem Haupttone und dessen Quinte, oder umgekehrt, abwechseln müssen. Z. B. ex C.



Hieraus ist zu sehen, daß wenn die erste Stimme im Haupptone (Tonica) anfängt, die zweyte in der Quinte (Dominante) die dritte wiederum im Haupttone, die vierte abermal in der Quinte antworten muß. Und wenn die erste Stimme in der Quinte des Haupttones anfängt, so antwortet die zweyte in dem Haupttone, die dritte wiederum in der Quinte, die vierte abermal im Haupttone.

Es giebt aber auch Fugensätze, die in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte, oder Septime der Tonica anfangen. Wenn dieß geschieht, muß auch die Antwort durchaus um

eine Quint höher, wie sonst, gemacht werden, nämlich in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Dominante. Z. B.



So schön es nun auch ist, wenn der Hauptton in der Oberquinte, oder Unterquarte (welches einerley Ton ist, nämlich die Dominante) und die Quinte mit dem Hypttone beantwortet wird, so ist es doch keine Nothwendigkeit, zum Anfange einer drey- und mehrstimmigen

gen Fuge diese zwo Repercussiones, (also heißt man die Ordnungen der Eintritte) allezeit zu gebrauchen.

Folgende zehn Wiederschläge, wo sich auch überall der Haupton und die Quint, oder die Quint und der Hauptton beantworten, und die ersten zwey anfangende Stimmen benachbart sind, gehören unter die schönsten und gewöhnlichsten Anfänge einer Fuge, z. B.

No. 3. Discant, Alt, Baß, Tenor.	No. 8. Tenor, Alt, Discant, Baß.
— 4. Alt, Discant, Tenor, Baß.	— 9. Tenor, Alt, Baß, Discant.
— 5. Alt, Discant, Baß, Tenor.	— 10. Tenor, Baß, Alt, Discant.
— 6. Alt, Tenor, Discant, Baß.	— 11. Tenor, Baß, Discant, Alt.
— 7. Alt, Tenor, Baß, Discant.	— 12. Baß, Tenor, Discant, Alt.

NB. Folgende vier Wiederschläge zu einer vierstimmigen Fuge, sind etwas schlechter und seltsamer; weil sie keinen so guten Effect machen, indem die ersten zwey Stimmen zu weit auseinander stehen:

No. 13. Discant, Baß, Tenor, Alt.	No. 15. Discant, Baß, Alt, Tenor.
— 14. Baß, Discant, Alt, Tenor.	— 16. Baß, Discant, Tenor, Alt.

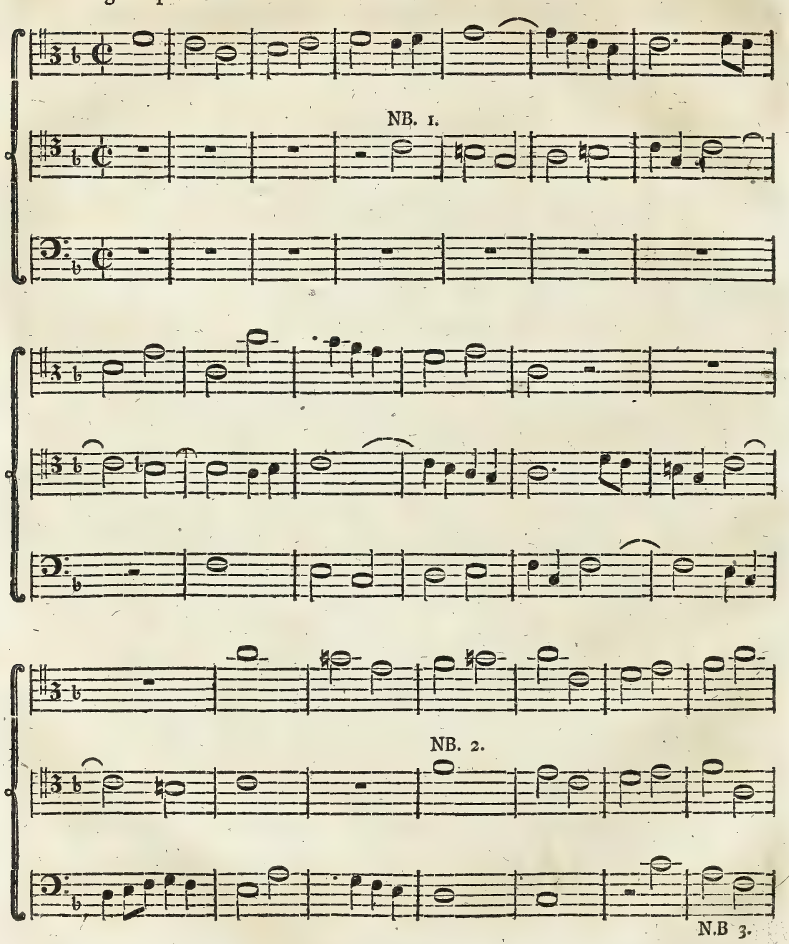
Man findet auch bey guten Meistern folgende 8 Wiederschläge, die sich gleich Anfangs per Octavam, octavenweise, (welches sonst erst in der Mitte einer Fuge, in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt) beantworten, und die ebenfalls gut sind, als:

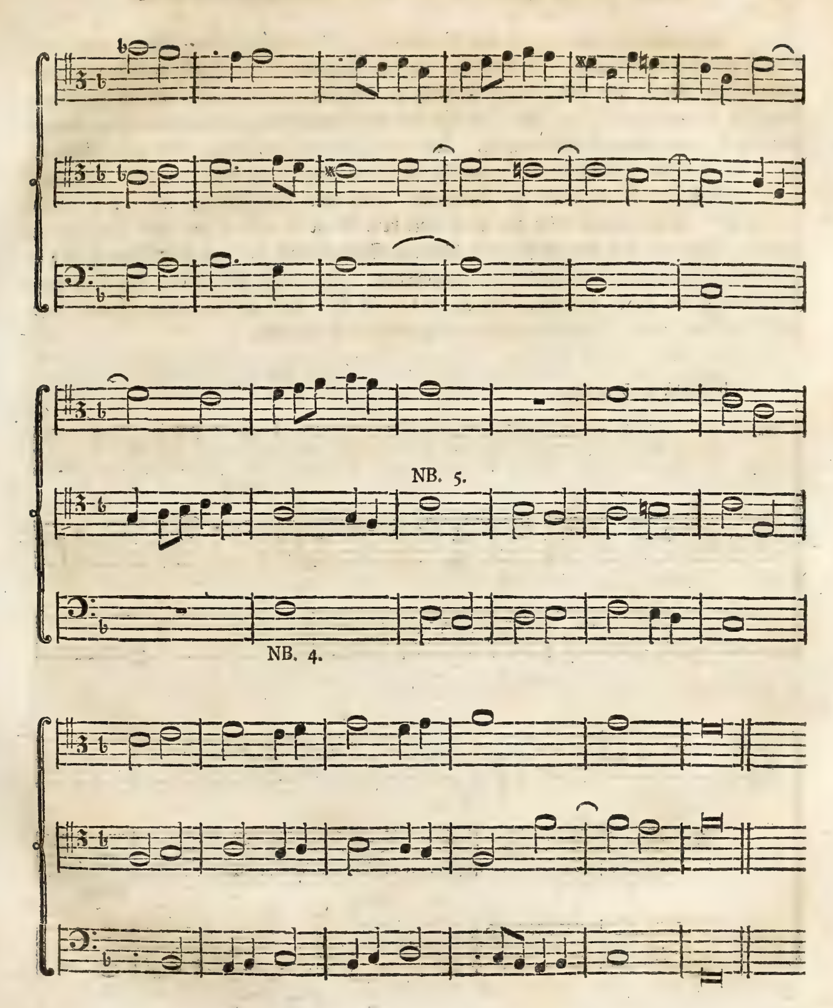
No. 17. Discant, Tenor, Alt, Baß.	No. 21. Tenor, Discant, Alt, Baß.
— 18. Discant, Tenor, Baß, Alt.	— 22. Tenor, Discant, Baß, Alt.
— 19. Alt, Baß, Tenor, Discant.	— 23. Baß, Alt, Tenor, Discant.
— 20. Alt, Baß, Discant, Tenor.	— 24. Baß, Alt, Discant, Tenor.

Zum Beschluß aller Fugen-Regeln habe ich noch zu erinnern, daß auf einem jeden Streiche in allen Tactarten eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme seyn müsse; damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunct vernommen werde.

Es folgen nun noch zwey Beyspiele der drey- und vierstimmigen Fuge, nicht mehr nach den alten Geschlechten, sondern nach den jetzigen 24 Tonarten verfertiget, worinnen etliche Freyheiten (Licentiae) bey NB. zu sehen, und einem jeden Anfänger nachzumachen, erlaubt sind.

Fuga simplex a tribus vocibus in F duro.



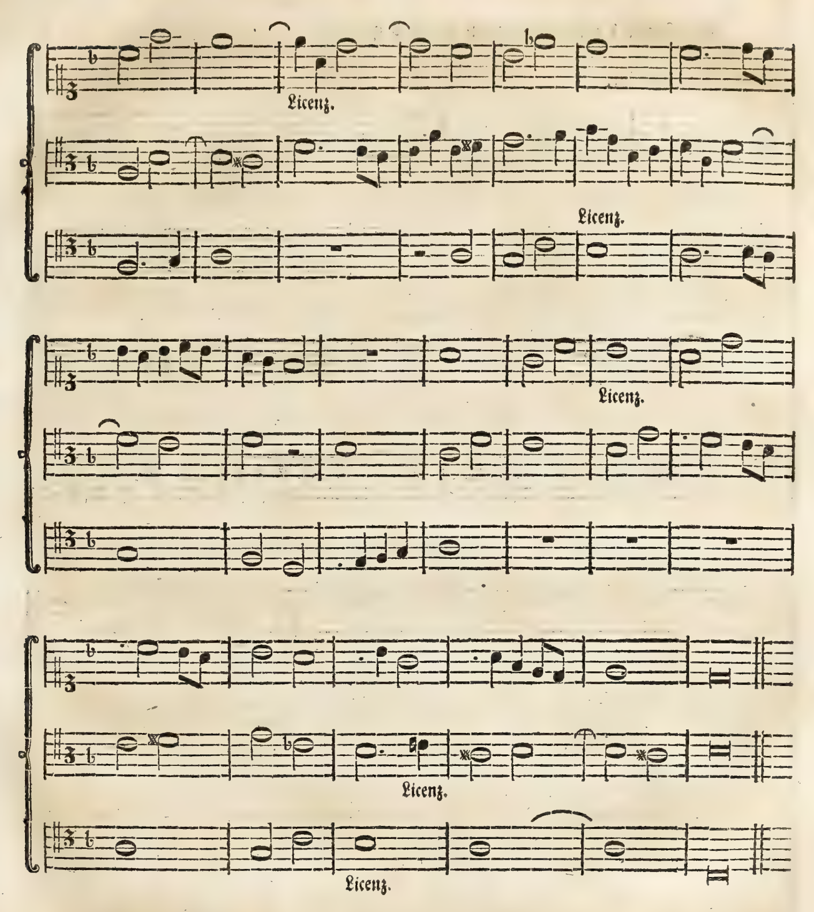

NB. 5.
NB. 4.

Das erste NB. über dem Tenor-C bedeutet: daß es erlaubt sey, sowohl mit einer kürzern als längern Note in der Antwort anzufangen, gleichwie es erlaubt ist, mit einer kürzern oder längern Note, den Satz in der Antwort zu endigen. Das zweyte NB im 17. Tacte bedeutet: daß allda im Tenore gegen den Alt eine Engführung nach zween Tacten stehe, welche eine Kunst, aber keine Schuldigkeit ist. Das dritte NB im 20. Tacte unter dem Basse A deutet an, daß das Thema dadurch in das B. dur statt C dur hinauf geleitet worden sey, welche Freyheit in der Mitte erlaubt ist, besonders, wenn eine Engführung, wie hier, daran Ursache ist. Das vierte NB im 28. Tacte über dem Basse F welches die letzte Engführung anfängt, bedeutet: daß nicht nothwendig diejenige Stimme auch die letzte Engführung anfangen müsse, welche den Anfang zur Fuge gemacht hat. Das fünfte NB endlich über dem antwortenden C im Tenor bedeutet: daß es eben so gut sey, nach einem Sprunge hinauf oder herab, als nach einer Pause oder Suspir mit dem Satze einzutreten.

Fuga II. in D moll.

Licenz.

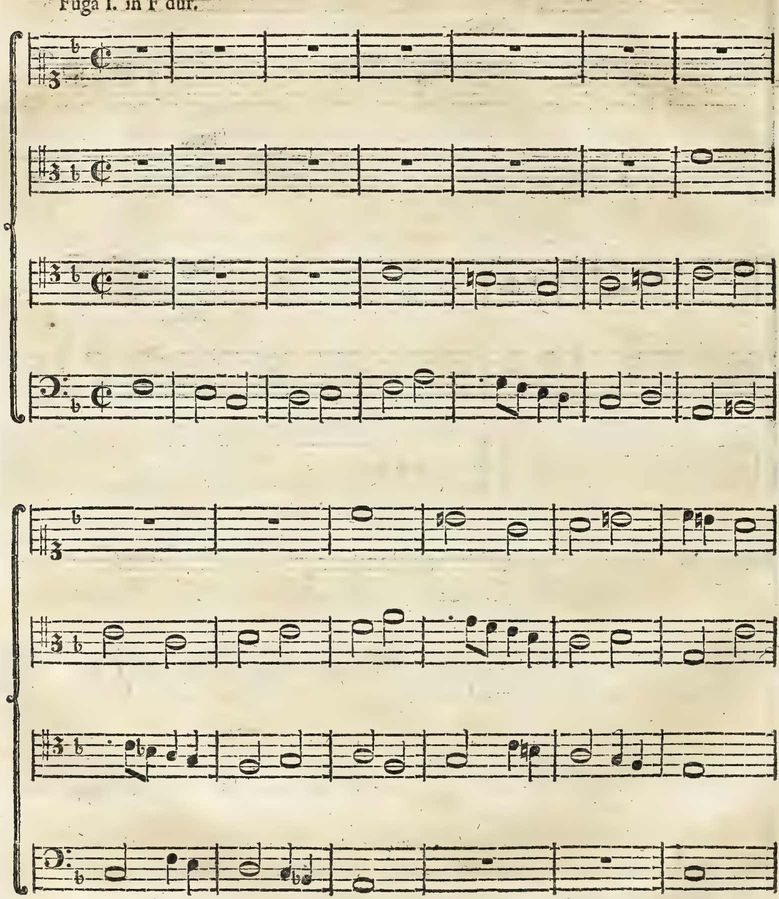
Licenz.

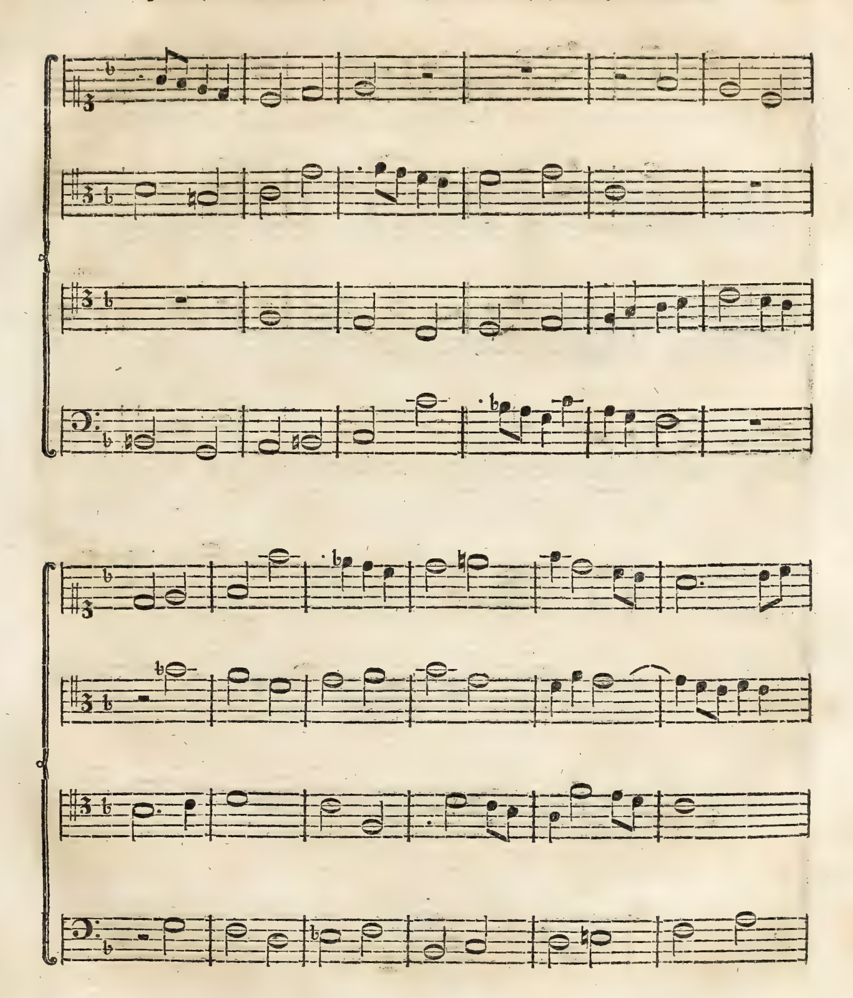


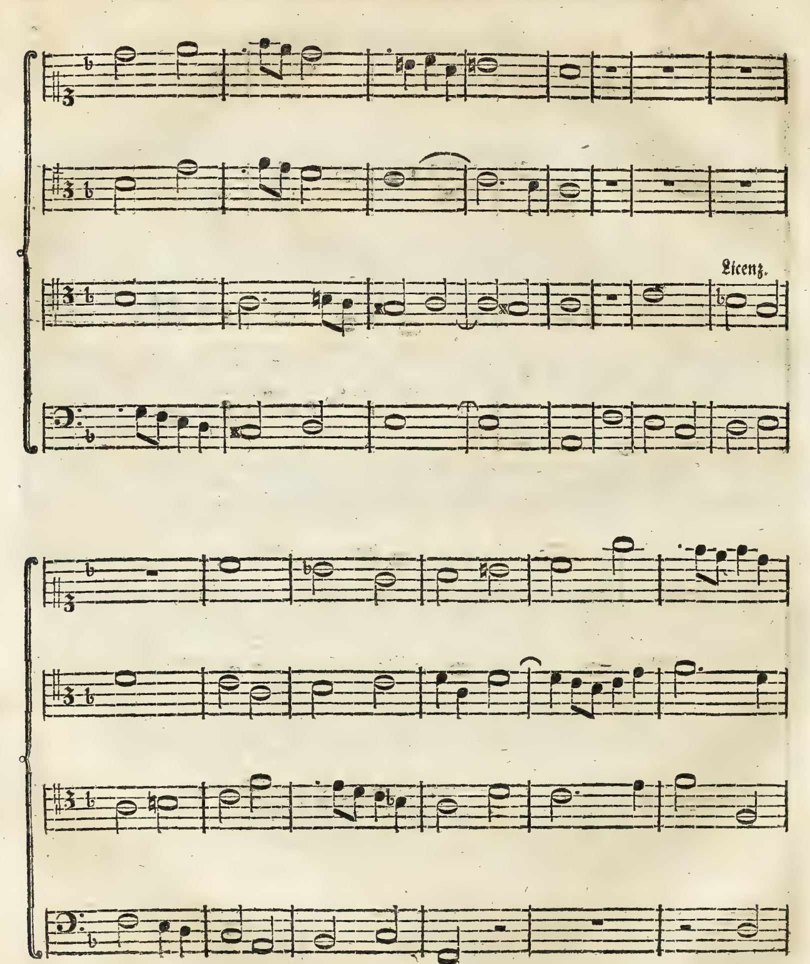
NB. Die Licenzen, welche hier überall bey dem H b wenn das Thema mit A anfängt, stehen, sind gut und gewöhnlich; weil B der D mol-Tonart gemäßer, als das blosse H und gleichsam ein Inganno, folglich eine Zierlichkeit ist.

Nun folgen die nämlichen zwey Fugen a quattro.
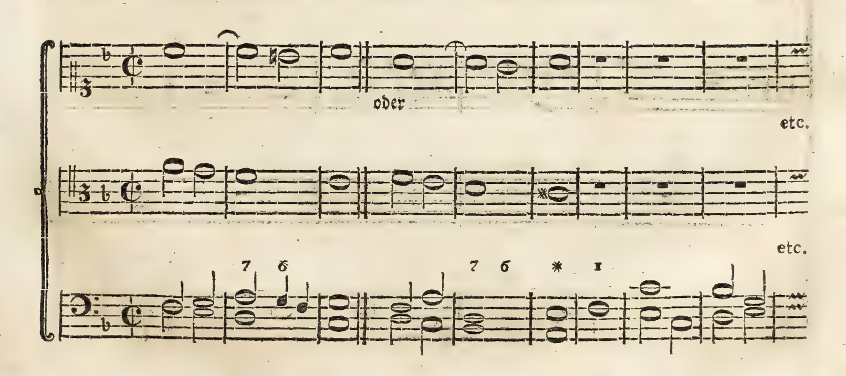
Fuga I. in F dur.



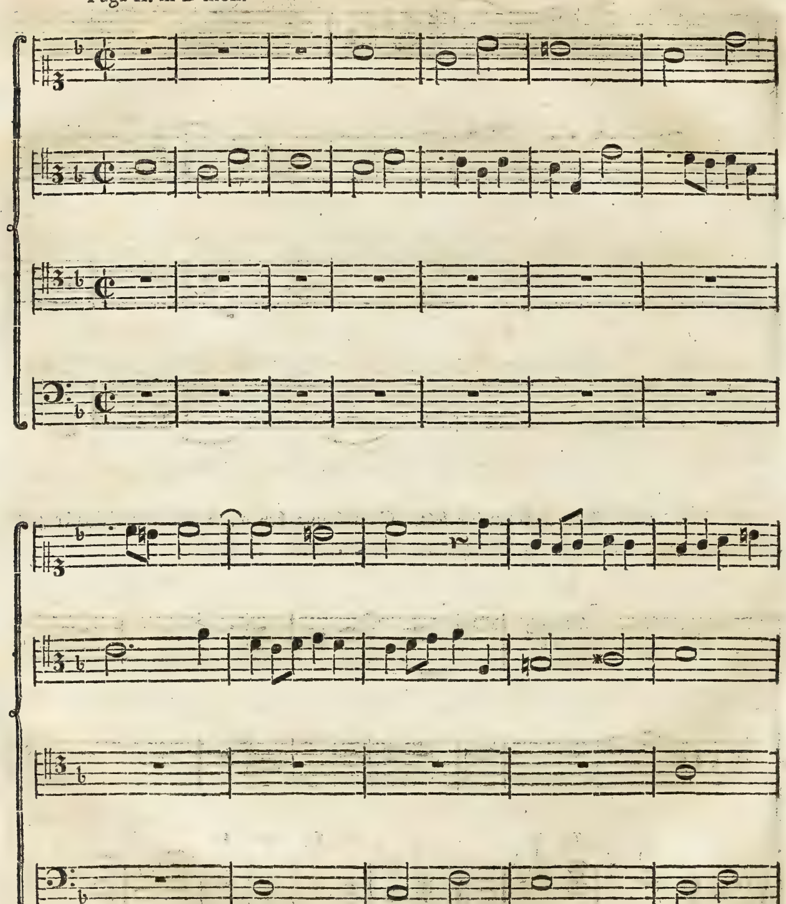


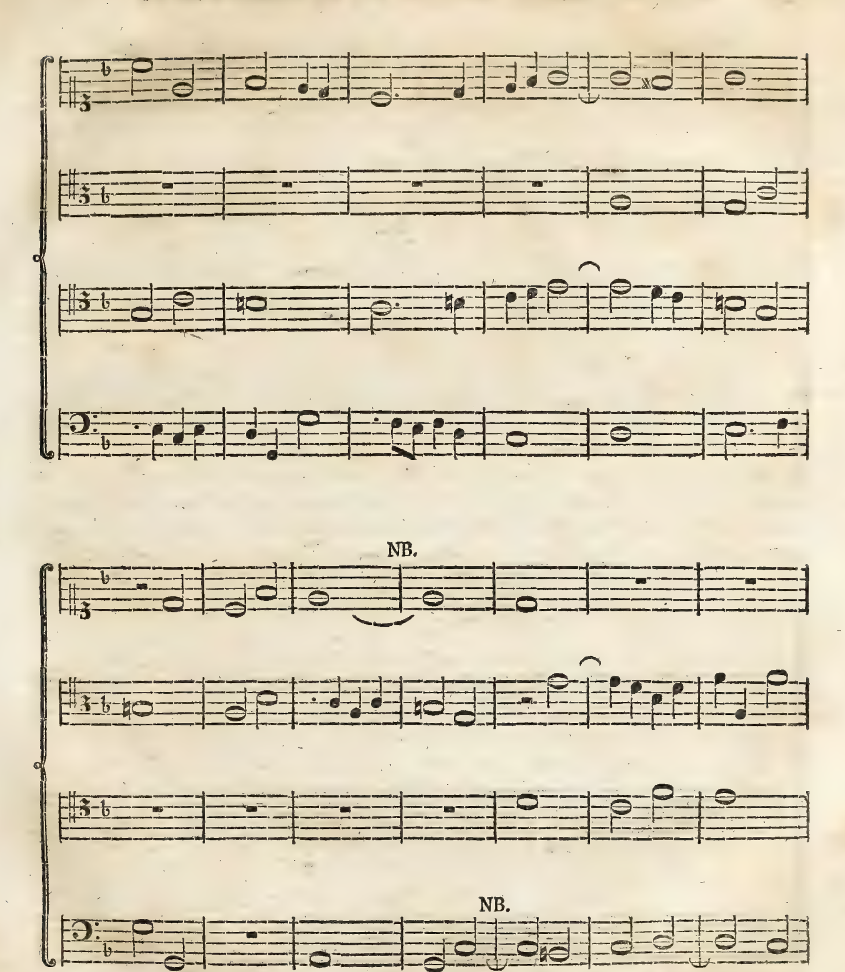

Licenz.

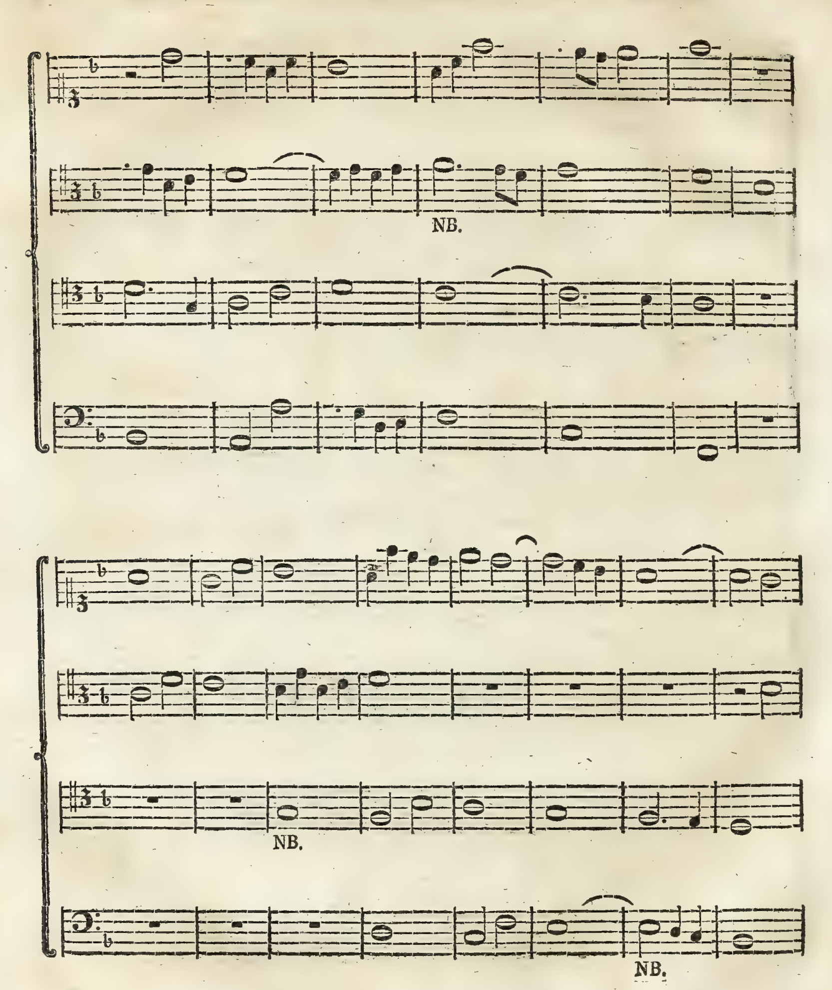
NB. Man findet auch vor der letzten Engführung bey guten Meistern folgende zwo Halb-Cadenzen: nämlich in der Oberquinte, oder Oberterz: Z. B.

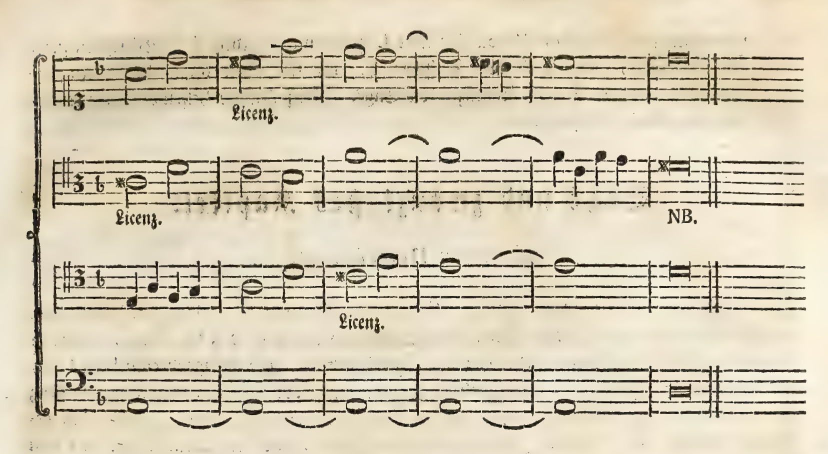


Fuga II. in D moll.




NB.
NB.


NB.
NB.
NB.



Das erste NB. über den beyden E im Discant des 21. und 22. Tactes bedeutet, daß manche Note des Hauptsatzes in der Mitte, besonders bey einer Engführung, dürfe verlängert oder verkürzet werden. Das zweyte NB. allda über dem gebundenen C im Basse, bedeutet: daß das Thema in der zweyten und dritten Note, per Syncopen etwas weniges abgeändert worden sey; indem die dritte Note C zween Streiche, und die vierte, nämlich H nur einen Streich bekommen hat.

Dergleichen Licenzen sind bey allen Engführungen erlaubt. Das dritte NB. im Alt unter dem A im 29. Tacte deutet an, daß man eine große Terz, die der dritte oder vierte Ton einer Durscale und auch die der sechste einer Mollscale sind, verdoppeln darf. Das vierte NB. im 35. Tacte bey G im Tenor, bedeutet eine nothwendige Freyheit, wodurch er die Engführung um einen Ton tiefer, als es seyn sollte, mitmacht. Das fünfte NB. bey dem gebundenen E des Basses, im 39. Tacte, bedeutet, daß die vorletzte Note des Satzes, gleichwie andere, bey Engführungen dürfe verlängert oder verkürzet werden. Das sechste NB. bey Fis im Alt im letzten Tacte bedeutet, daß man auch in weichen Tonarten mit der großen Terz schliessen dürfe, wenn nichts mehr folgt; weil diese Terz mehr Ruhe verschaft, als die kleine. Obwohl auch die kleine regelmäßig und alsdann selbst nothwendig ist, wenn noch gleich darauf etwas folgt. Wenn aber die folgende Musik um eine reine Quart steigt, so geht die große Terz vorher auch mit, z. B. hier folgte G moll oder dur. Endlich ist noch die dreyfache Engführung des Hauptsatzes, welche die drey obern Stimmen über dem aushaltenden A im Basse (welches Aushalten auf welsch Tasto Solo, und auf teutsch Orgelpunct genennt wird) machen, zu be-
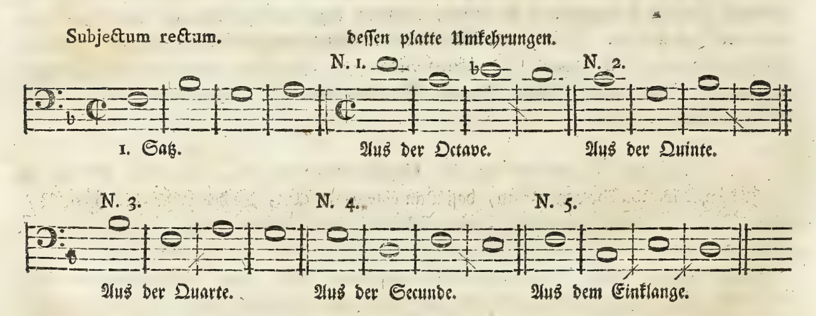
 trach-

trachten; wobey per Licentiam überall Cis statt C genommen worden ist. Bisweilen führt man den Gegensatz, oder auch den Zwischensatz, der sich schon öfters hat hören lassen, auf diese Art vor der Schluß=Cadenz in die Enge. Diese Künste helfen die Fuge verlängern, und sind überall Schönheiten.

Sechs und zwanzigstes Kapitel.

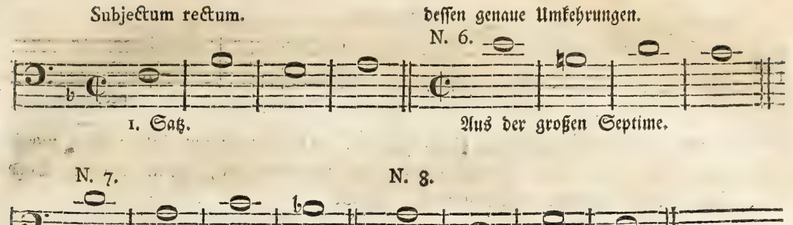
Von der Umkehrung.

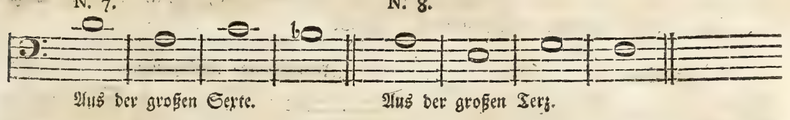
Die Umkehrung (inversio) ist vierfach. Die erste heisset die platte, (simplex:) wenn man nemlich alle Noten eines Fugen= oder andern Satzes also verkehrt, daß die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen, oder springen, herab gehend, oder springend vorgebracht werden; und umgekehrt, die herab gehen, oder springen, nun hinauf gehen, oder springen müssen; wobey man jedoch die Intervalle, oder Sprünge nicht ganz genau beybehält. Dieß kann geschehen aus der Octave, aus der Quinte, aus der Quarte, aus der Secunde und aus dem Einklange. Z. B.



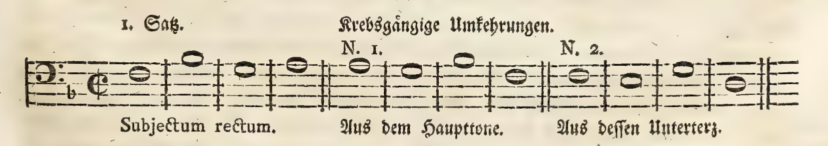
Die zweyte Umkehrung heißt: die genaue (inversio stricta) Sie geschieht auch wie die erste; doch so: daß aus ganzen wieder überall ganze, und aus halben Tönen wieder überall halbe Töne werden Dieses aber ereignet sich nur, wenn man bey der ersten Note um eine große Septime, oder große Sext, oder große Terz höher, die Umkehrung anfängt, und die übrigen ganzen und halben Töne in rückenden und springenden Noten, im Wiederspiele eben nicht höher oder tiefer gehen und springen läßt. Z. B.

Sub-
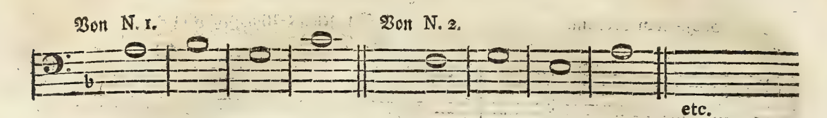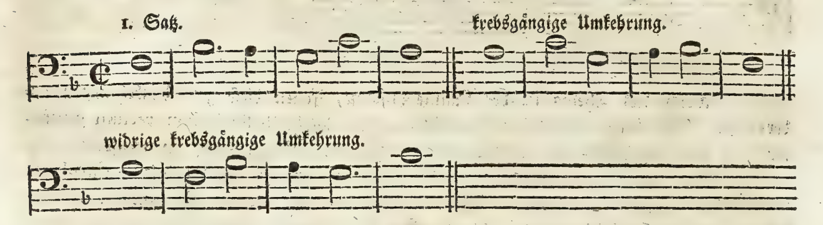




Wenn das Thema in der Quinte anfängt, fallen diese zwo Umkehrungen anders aus. Man betrachte hier den Hauptsatz, welcher lateinisch Subjectum rectum genennt wird, so wird sich finden, daß von der ersten zur zweyten Note ein reiner Quartensprung hinauf; von der zweyten zur dritten ein kleiner Terzensprung herab: von der dritten endlich zur vierten eine Rückung eines ganzen Tones hinauf enthalten sey. Wenn dieß alles in der Umkehrung auf das genaueste zutrift, wie bey Nr. 6. 7. und 8, dann ist es erst die genaue Umkehrung, welche man auch Contrarium reversum nennet. Wenn aber nicht alles genau zutrift, wie oben bey Nr. 1. 2. 3. 4. 5. in welchen Beyspielen zwar der umgekehrte Quartsprung anfangs auch rein ist, aber von der zweyten zur dritten Note, wie bey Nr. 3. und 5. statt des kleinen Terzensprunges ein großer; und von der dritten zur vierten Note ein kleiner Secundengang, statt des großen gemacht wird, wie bey Nr. 1. 2. und 4, so ist es nur die platte Umkehrung (inversio simplex oder contrarium simplex). Die dritte Umkehrung ist die, wo man alle Noten rückwärts angefangen, bis zur ersten, inclusive (wenn es auch zuweilen tiefer, oder höher geschieht, wie es in den verwandten Tonarten geschehen müßte) abschreibt. Sie heißt die krebsgängige Umkehrung (inversio cancrizans). Z. B.
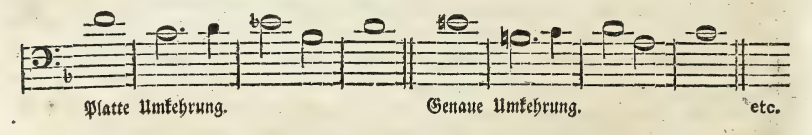


Die vierte Umkehrung endlich ist die, wo man diese krebsgängige Umkehrung abermal verkehrt; jedoch bey ihrer ersten Note angefangen und bis zur letzten, inclusive. Sie heißt sodann: die widrige krebsgängige Umkehrung (inversio cancrizans contraria). Z. B.



NB. Bey diesen zwo letzten Umkehrungen, wo die ganzen und halben Töne zutreffen können, oder nicht, ist zu merken: daß sie nicht anwendbar sind, wenn im ersten Satze eine punctirte Note irgendwo enthalten wäre. Z. B.



Beyde sind übel, wegen des schlechten und hinkenden Gesanges. Die ersten zwo Umkehrungen aber bleiben allezeit gut, wenn der Hauptsatz in guten Tacttheilen keine Dissonanz-Ligatur hat: z. B.



Nun könnte jemand fragen: was nutzen diese Umkehrungen? Das Alterthum derselben und die großen Meister, die sie von jeher in ihren künstlichen Stücken vorgebracht haben, ersparen mir die Antwort. Es ist zwar keine große Kunst, einen musikalischen Gedanken nach der ersten und zweyten Art, auch mit begleitenden Stimmen, umzukehren; gleichwie es keine Kunst ist, nach der dritten Art, eine halbe Menuet oder Trio krebsgängig zu machen, damit der andere halbe Theil daraus werde. Jedoch wenn man zu einer Fuge ein solches Thema oder Contrathema ausdenkt, welches zu gleicher Zeit mit einer oder mit zween dergleichen Umkehrungen angebracht werden kann, so ists in der That ein Kunststück, und dient, sie zu verlängern. Auch wird sie die Liebhaber dieser Musikgattung, welche die Setzkunst verstehen oder nicht verstehen, etwas mehr ergötzen; weil sie nicht immer die alte Leyer, nämlich das Subjectum rectum allein hören.

Endlich

Endlich ist zu wissen, was ein Ricercare, oder besser: eine Ricercata sey: es ist eine Art Fuge, in welcher man die erste Hälfte des Thema, wie eine gemeine Fuge fortführt; die zweyte Hälfte desselben aber in der platten oder genauen Umkehrung ausarbeitet. Sie wird auf folgende Art verfertiget: man nimmt einen natürlichen, das ist, diatonischen oder chromatischen Hauptsatz in einer weichen oder harten Tonart, schreibt selben in die unterste oder oberste Stimme insgemein zuerst; alsdann läßt man die nächste Stimme antworten, z. B. nach dem Baß den Tenor; oder nach dem Discant den Alt rc.

Endlich folgt die dritte und vierte Stimme in der Ordnung hinauf oder herab. Man führt diese Fuge auch durch einige oder alle fünf verwandte Tonarten; man macht kleine Nachahmungen, giebt bald dieser, bald jener Stimme Pausen, und führt sie, so lang es beliebig ist, nach den Regeln des strengen Contrapunctes, so viel als möglich ist, fort. Sodann fängt die Umkehrung ganz unvermerkt an, in welcher die unterste Stimme zur obersten, oder diese zur untersten wird. Diese Stimme fängt wiederum ganz allein an, welches in andern Fugen-Gattungen sonst ein großer Fehler ist, wenn es nicht etwan ein neuer Text erfodert, worzu aber meistentheils auch ein neues Thema genommen wird. Nach der ersten umgekehrten Stimme wird auch die zweyte, dritte und vierte durch den zweyten halben Theil verkehrt: NB. wenn die Fuge nur dreystimmig ist, so bleibt die Mittelstimme (aber auch in der genauen oder platten Umkehrung verfertiget) wiederum die Mittelstimme; wenn aber eine solche Fuge vierstimmig ist, so wird die untere Mittelstimme zur obern und diese zur untern, jedoch beyde in der Umkehrung.

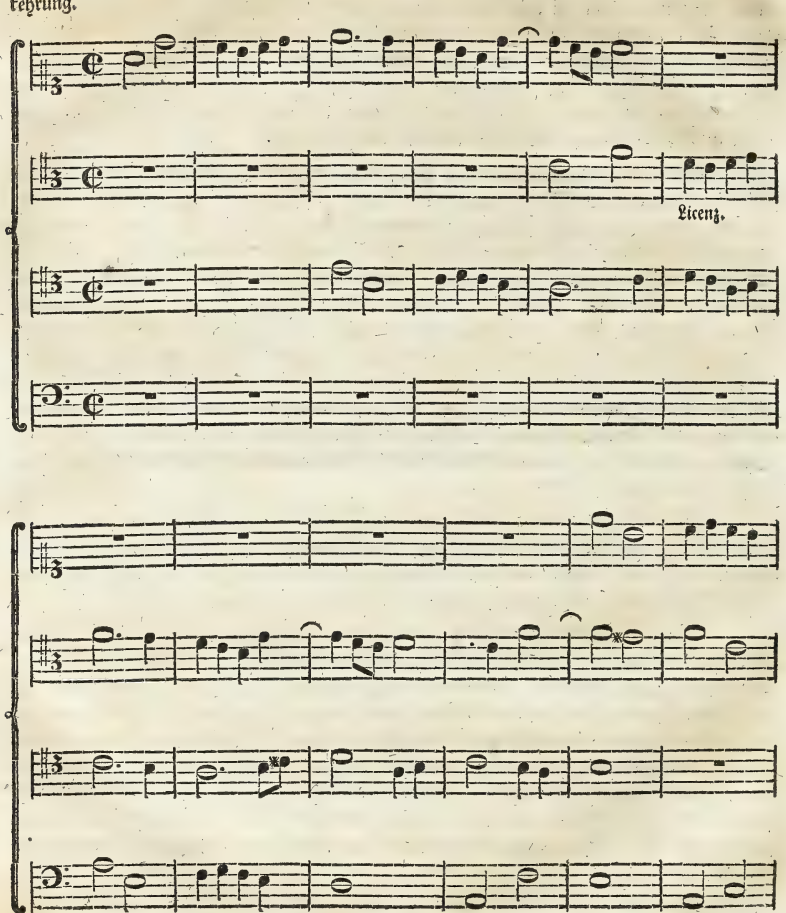
Weil aber das Ende der Umkehrung aller Stimmen wiederum keine Schluß-Cadenz macht, so muß man noch einige, dem Haupt- oder Gegensatze, oder den vorhergehenden Nachahmungen nicht unähnliche, oder diese Nachahmungs-Gedanken selbst, auf eine etwas veränderte Art hinzusetzen und eine förmliche ganze Cadenz in dem Haupttone machen.

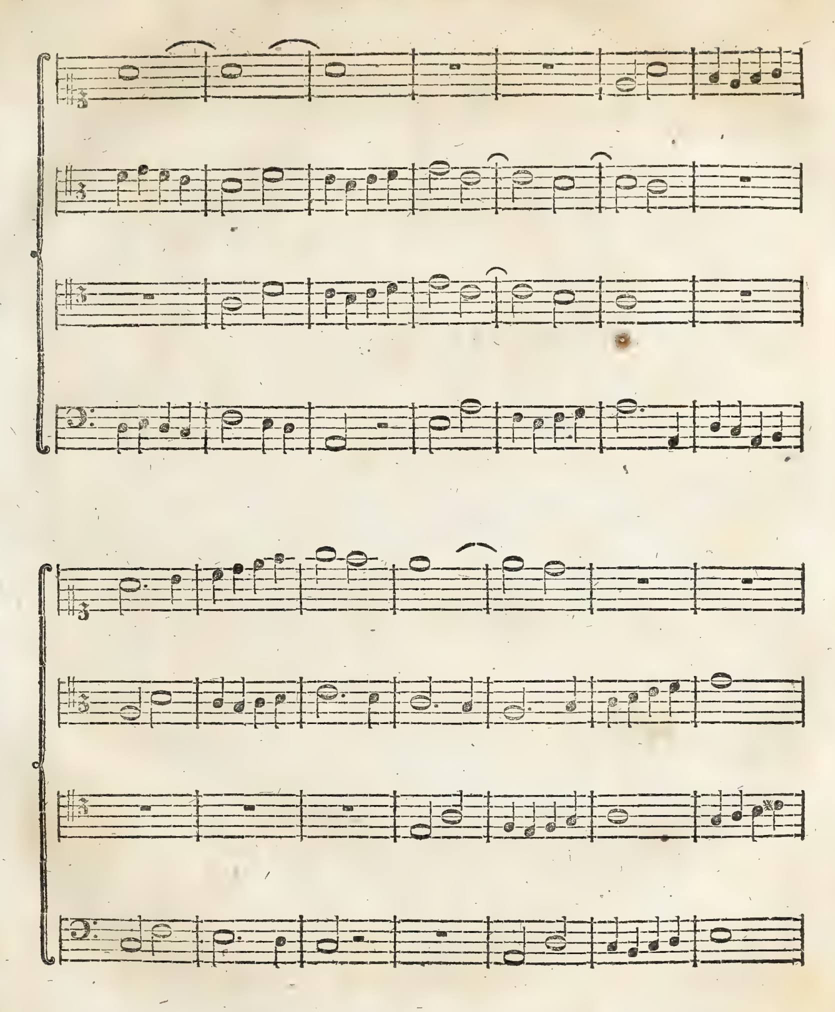
NB. Alle Umkehrungen können zwey- drey- und vierstimmig seyn. Oder, wenn sie nur in zwey Stimmen angebracht werden, können sie mit einer dritten und vierten freyen Stimme noch begleitet werden. Man kann sie zu galanten und fugirten Sätzen anwenden. Wenn man bey einer Fuge das angefangene Thema (Subjectum rectum) nur plattweg, ohne die halben und ganzen Töne nach der Ordnung in der Antwort (in Subjecto contrario) nachzumachen, umkehrt; so heißt sie auf lateinisch: Fuga per bontrarium ſimplex. Wenn man aber auch die ganzen und halben Töne genau beobachtet, so, daß aus ganzen Tönen wiederum überall ganze Töne, und aus jedem Mi-Tone überall ein Fa-Ton, und dieß auch im Widerspiele (et vice verſa) überall in der Umkehrung erfolgt, so heißt sie: Fuga per contrarium reverſum.

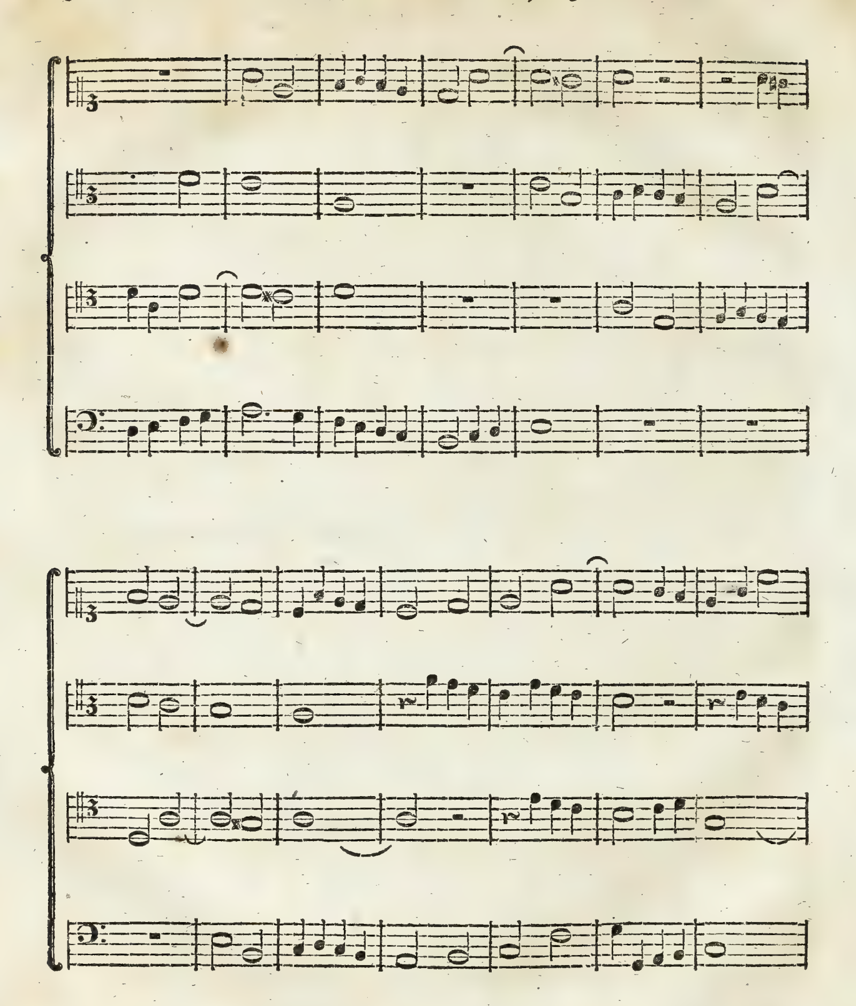
Nun folgen noch zwo kurze Fugen, in welchen die Umkehrung allezeit dem Hauptsatze gleich antwortet bis zu den Engführungen:

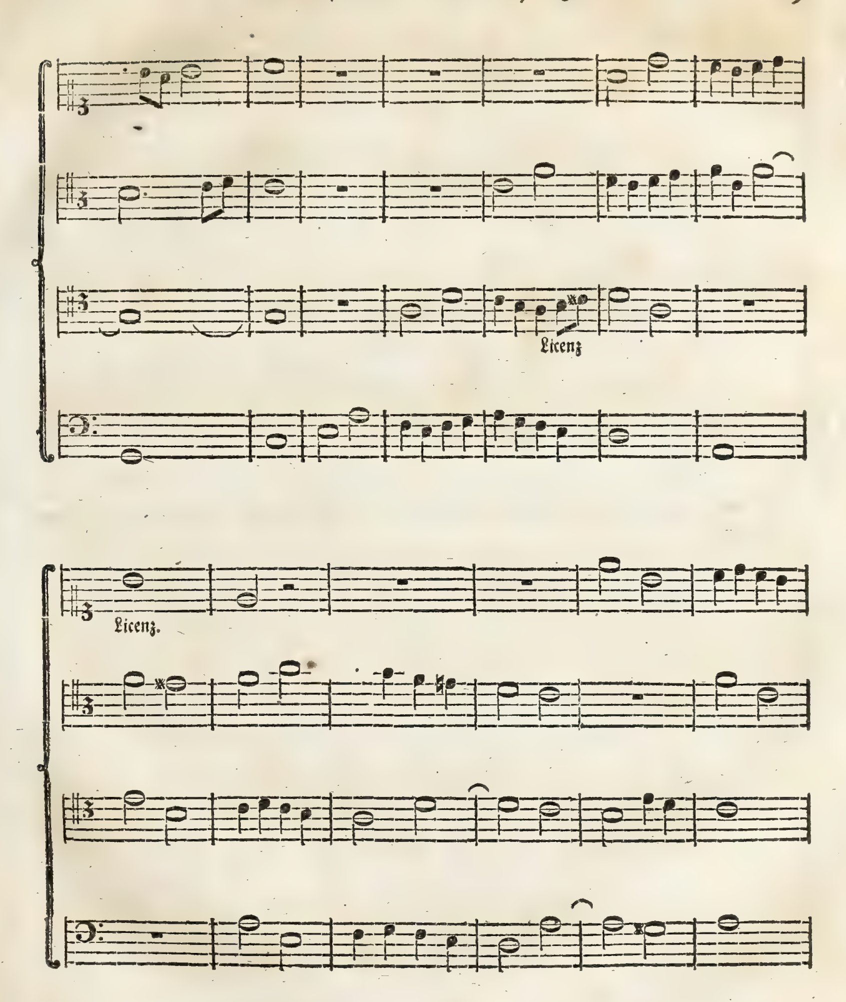
Fuga

Fuga a quattro in A molli per contrarium ſimplex, das iſt: in der platten Umkehrung.

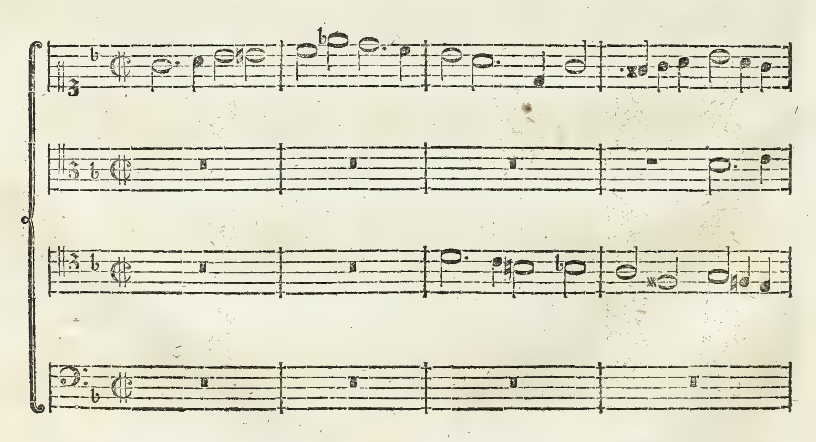


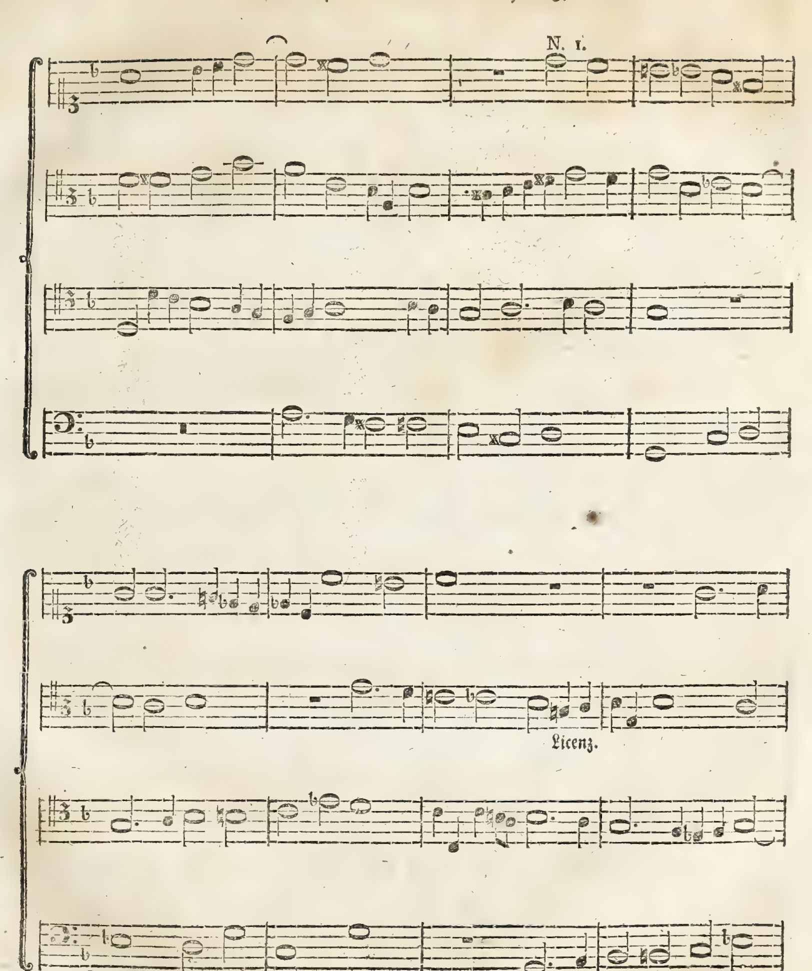


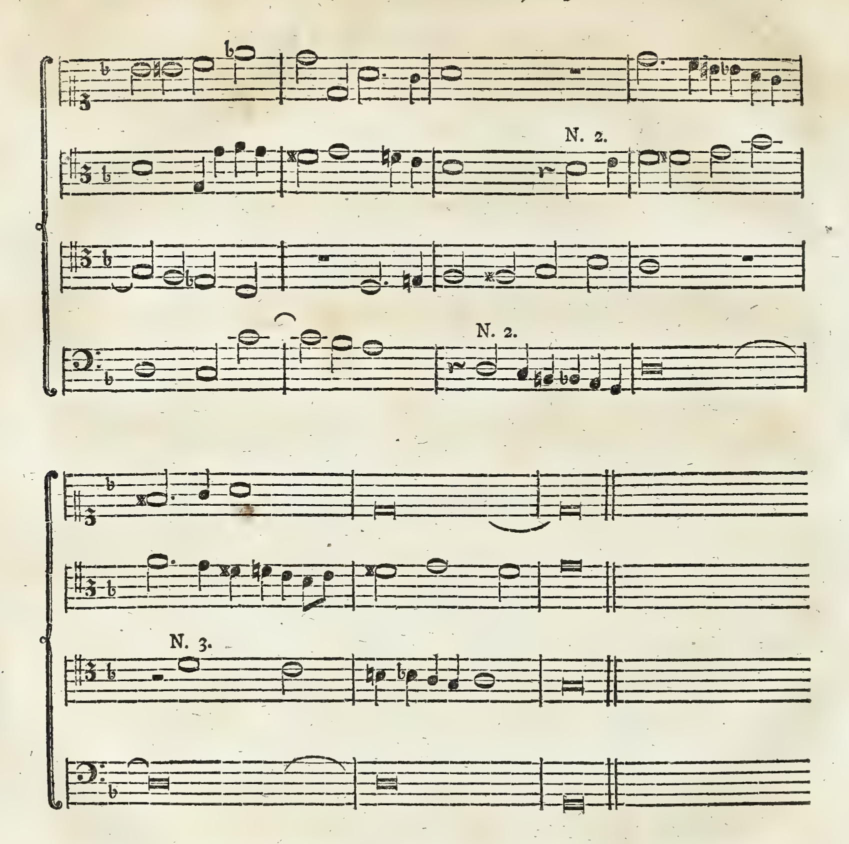



Licenz
Licenz.

Fuga in G molli per contrarium reversum (in der genauen Umkehrung) auch aus der Quinte, Authore Fux.




N. 1.
Licenz.
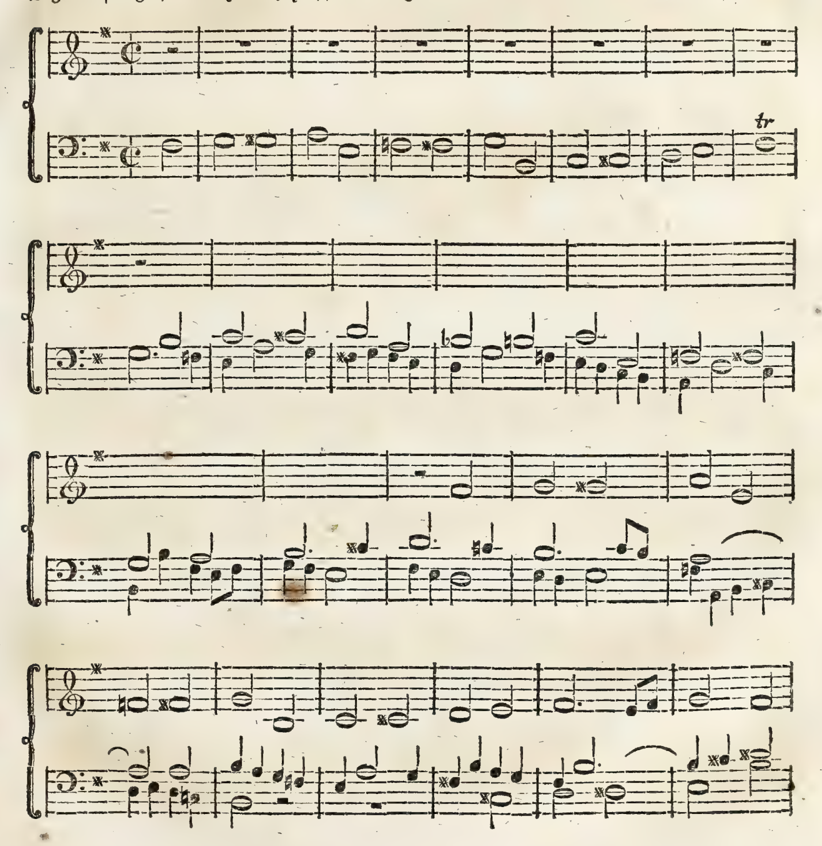


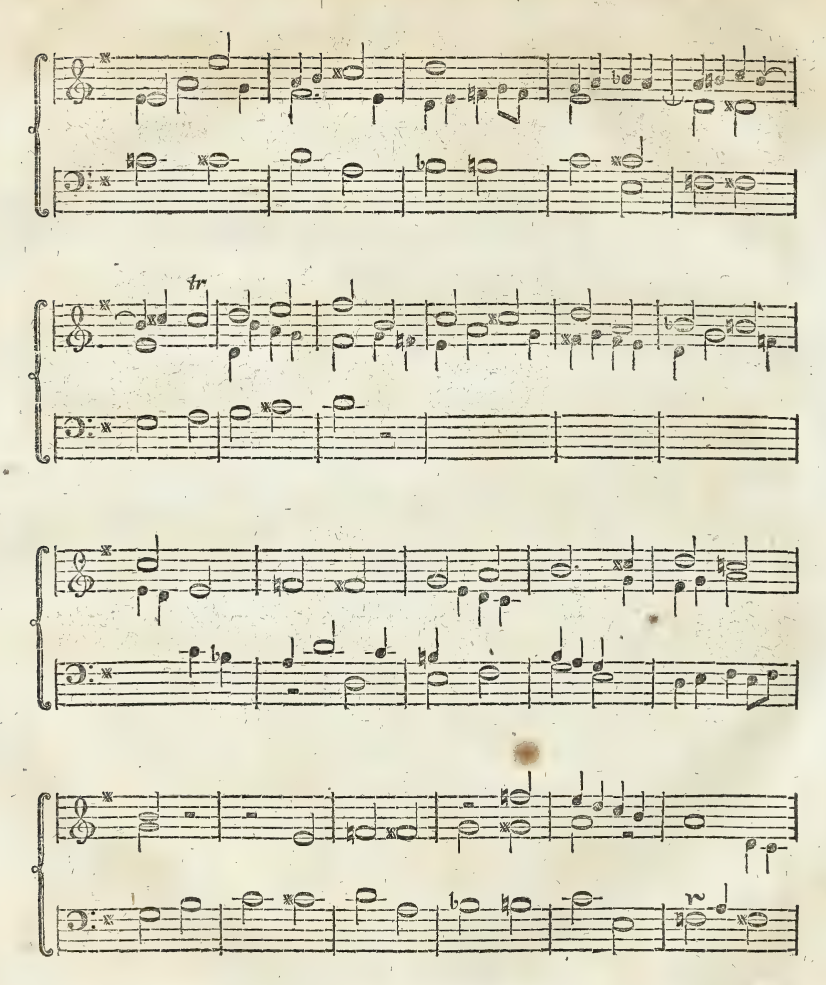
Bey Nr. 1. im Discant ist eine kleine aber erlaubte Veränderung geschehen, indem das D keinen Punct hat, und das folgende C statt einer Viertelnote eine Halbnote ist. Bey Nr. 2 im Alt und im Basse ist eine Viertelpause um den umgekehrten Satz desto vernehmlicher hören zu machen, welches Herr Fux als eine Regel vorgeschrieben hat, aber nicht mehr beobachtet wird, denn es steht auch irgendwo geschrieben: wer Ohren hat, der höre, das heißt: es wird so leicht keinem Zuhörer ein ganzes Thema entwischen.

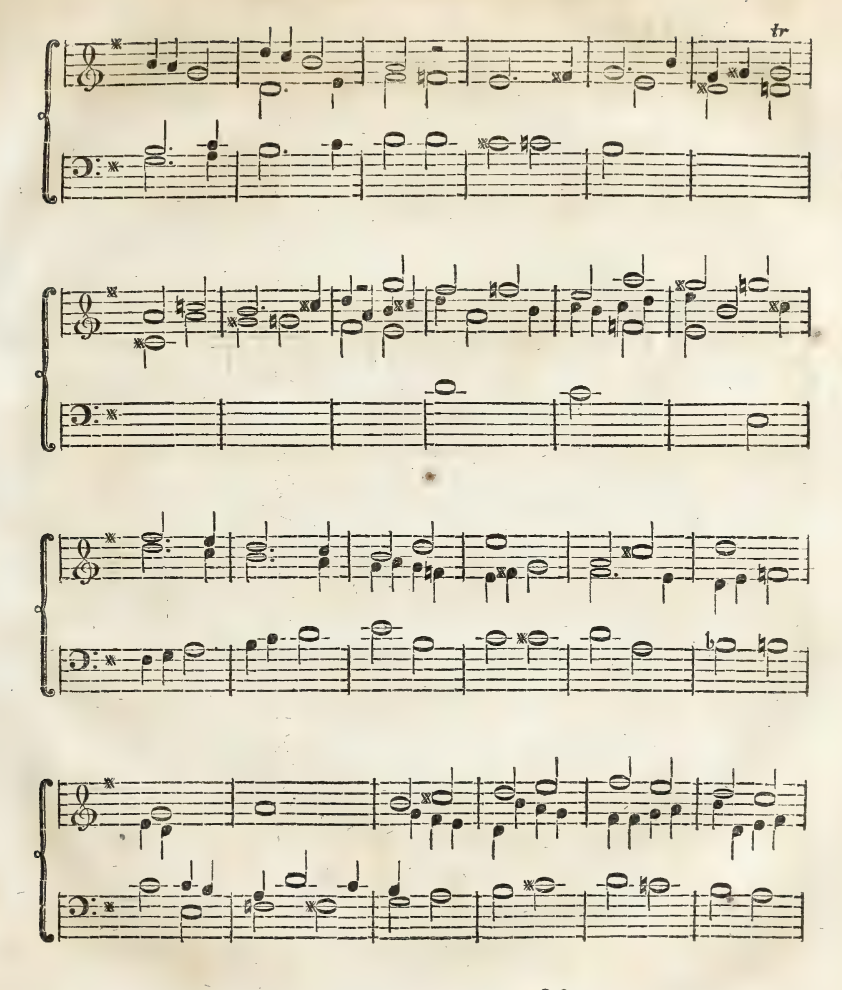
Bey

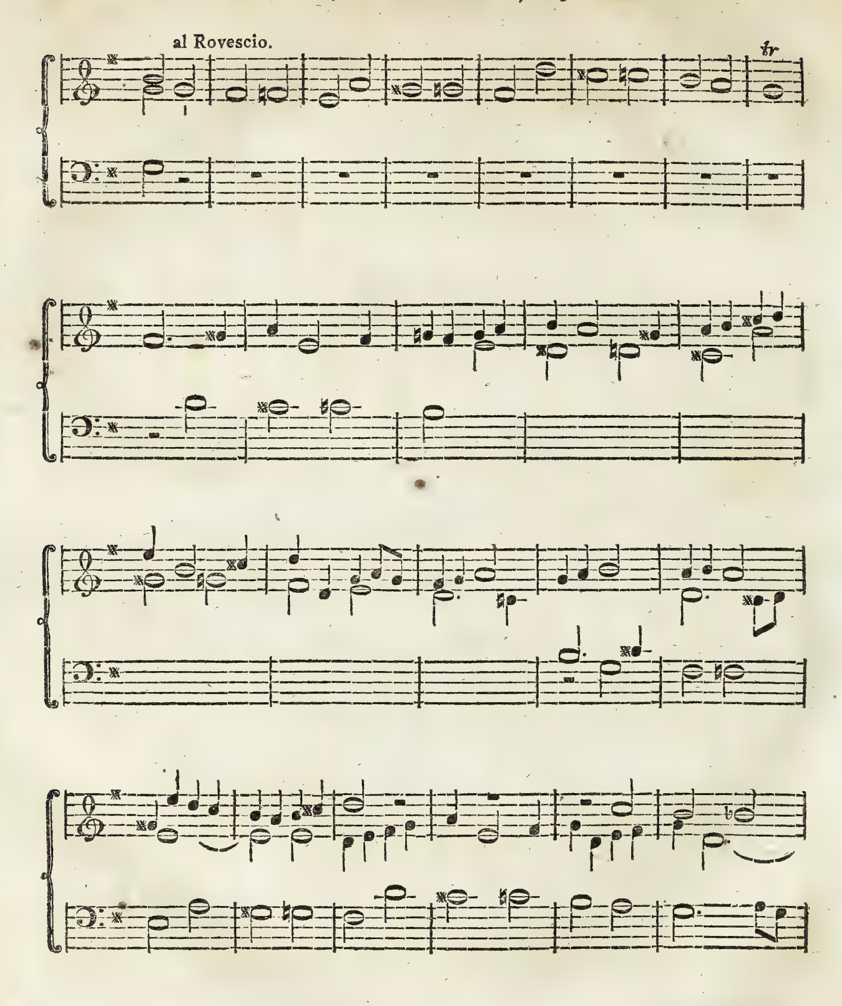
Bey Nr. 3. im Tenor steht abermal mit guter Erlaubniß der umgekehrte Satz, oder besser gesagt: die Nachahmung des Discantes in den ersten zwo Noten per figuram augmentationis, das ist, in langsamern Noten um eine Octave tiefer.

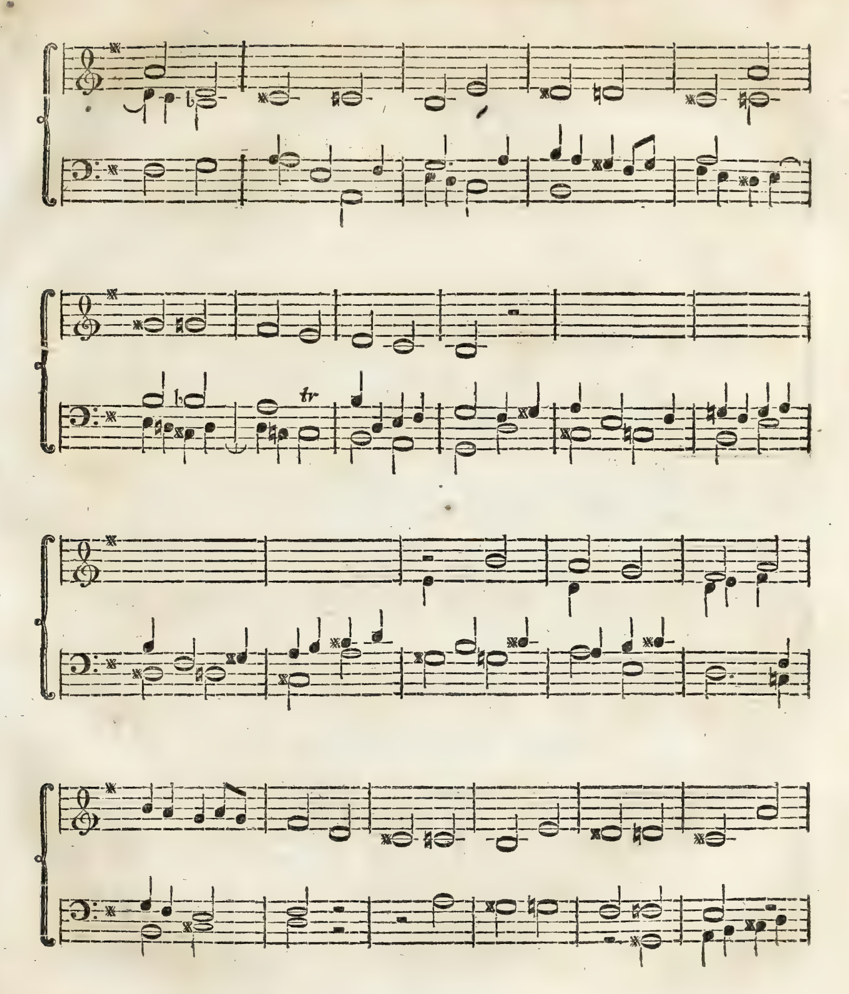
Es folgt nun eine dreystimmige Ricercata, zugleich in der genauen Umkehrung, für die Orgel verfertiget, vom Herrn Philipp Kirnberger.

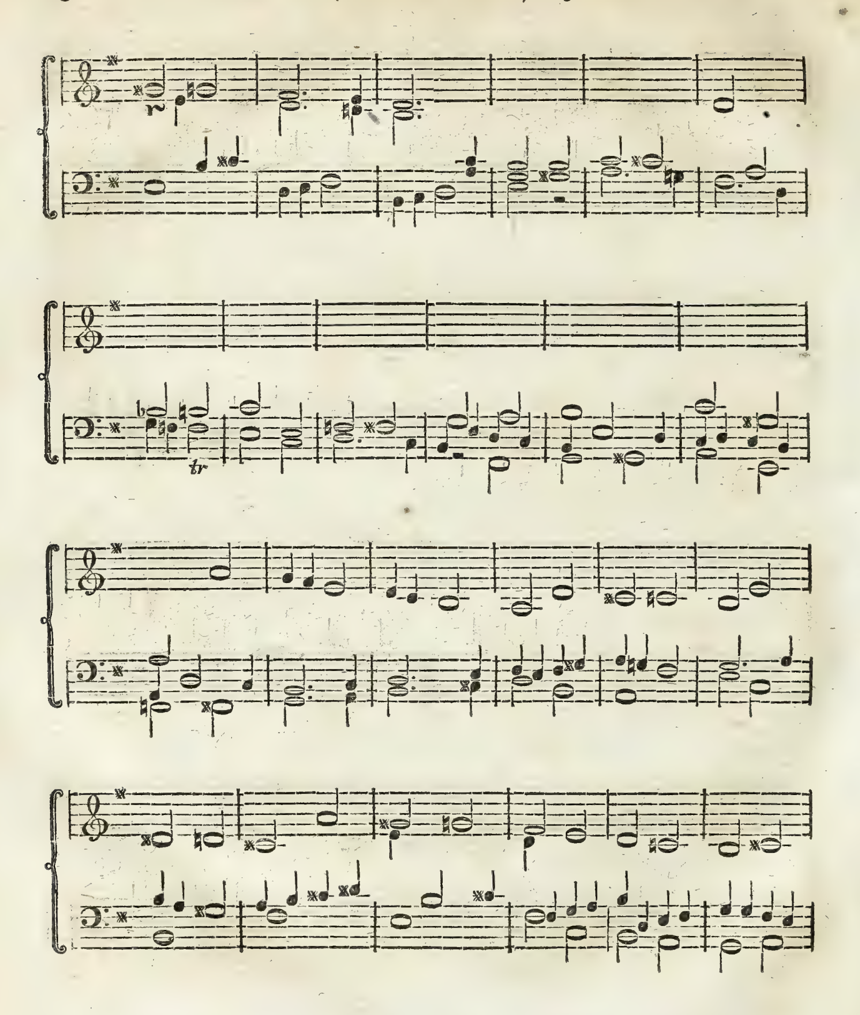


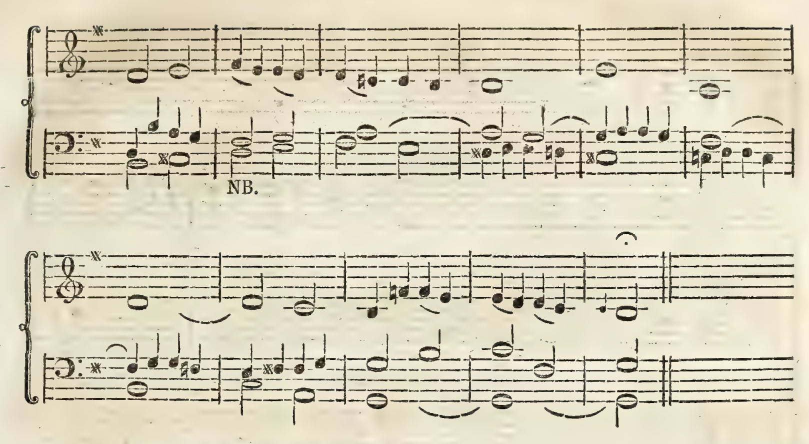

tr


tr


al Rovescio.
tr


tr


tr



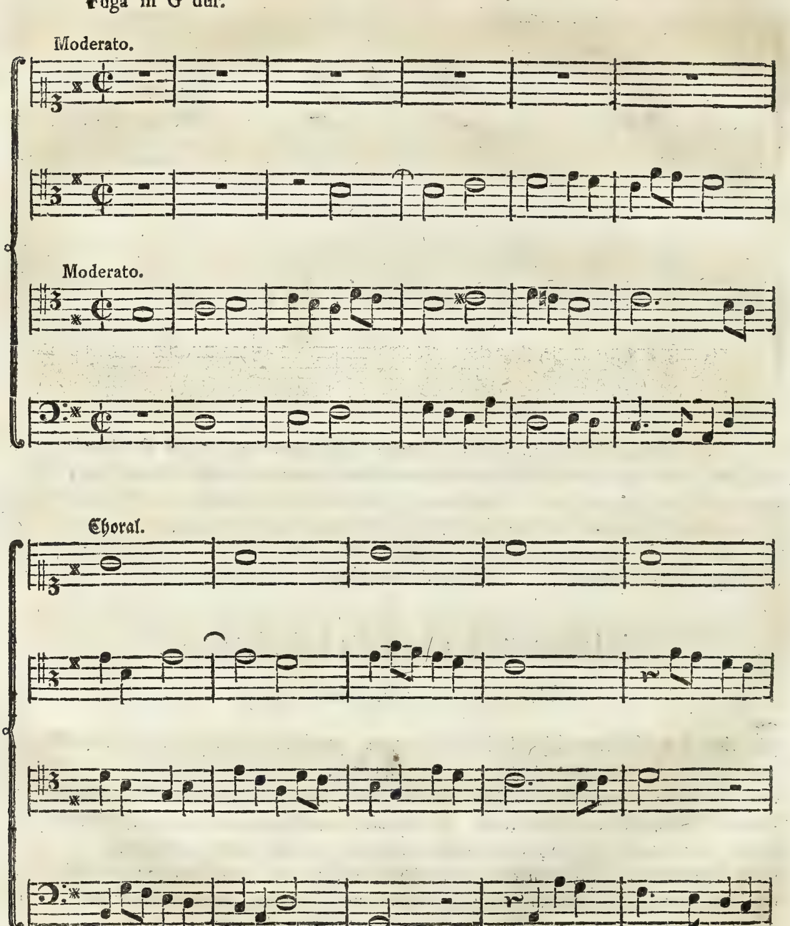
Hier dauerte das in der großen Septime angefangene chromatische Subject bis zum 72 Tacte; sodann fieng im Aufstreiche dieses nämlichen Tactes die oberste Stimme die Umkehrung, und zwar per contrarium reversum an, und diese dauerte in allen drey Stimmen eben so lang als das Subjectum rectum sammt seiner umgekehrten Begleitung bis zum 143 Tacte, und zwar nach der reinsten Harmonie. Nach diesem wurden noch 9. Tacte in kurzen Nachahmungen und der Schluß im Haupttone mit einer Plagal-Cadenz gemacht.

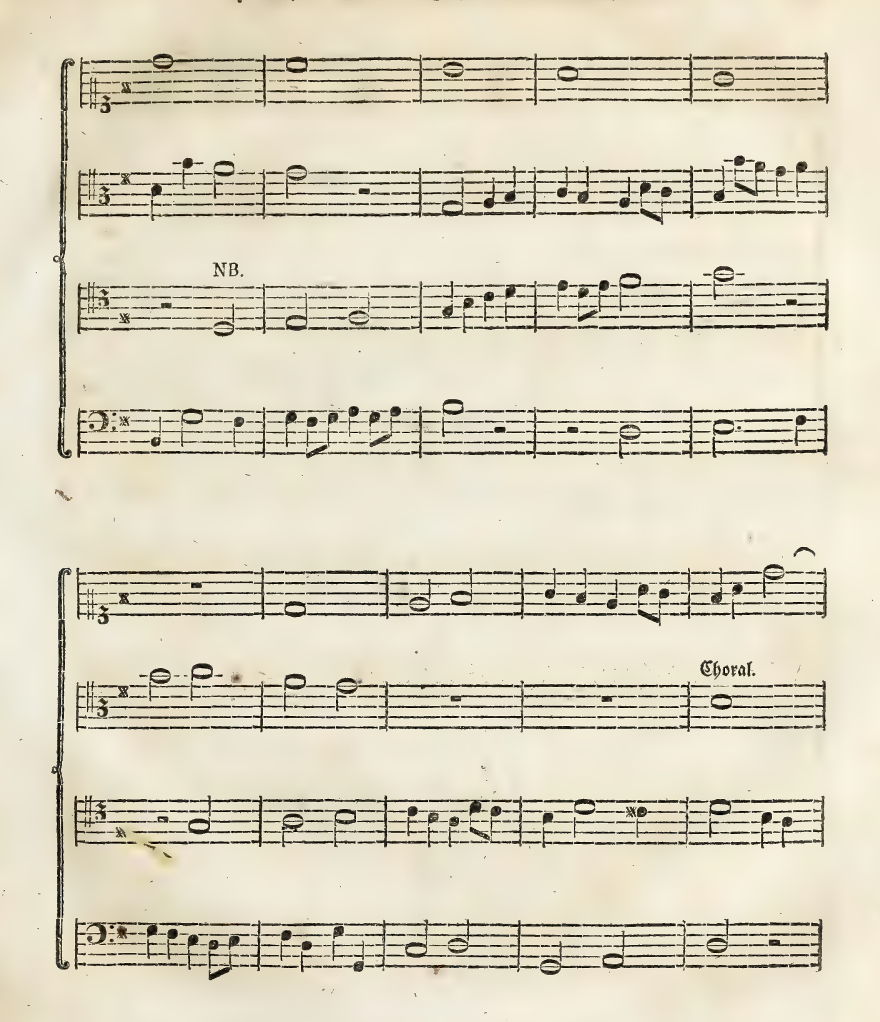
Sieben und zwanzigstes Kapitel.

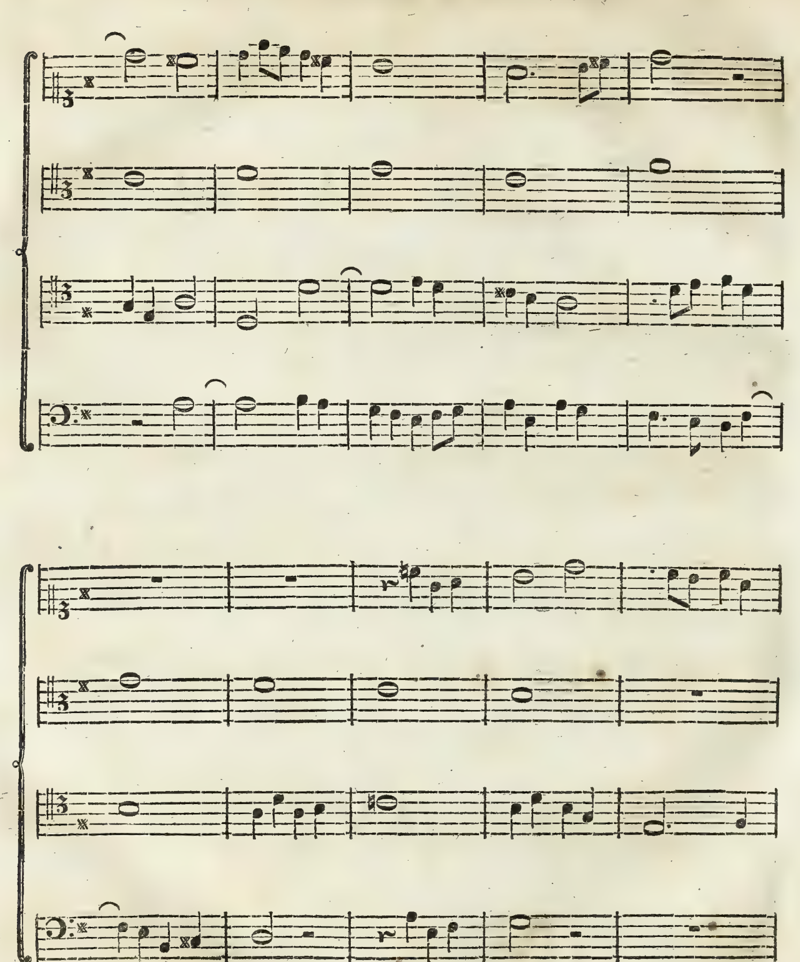
Von der Fuge mit einem Choral.

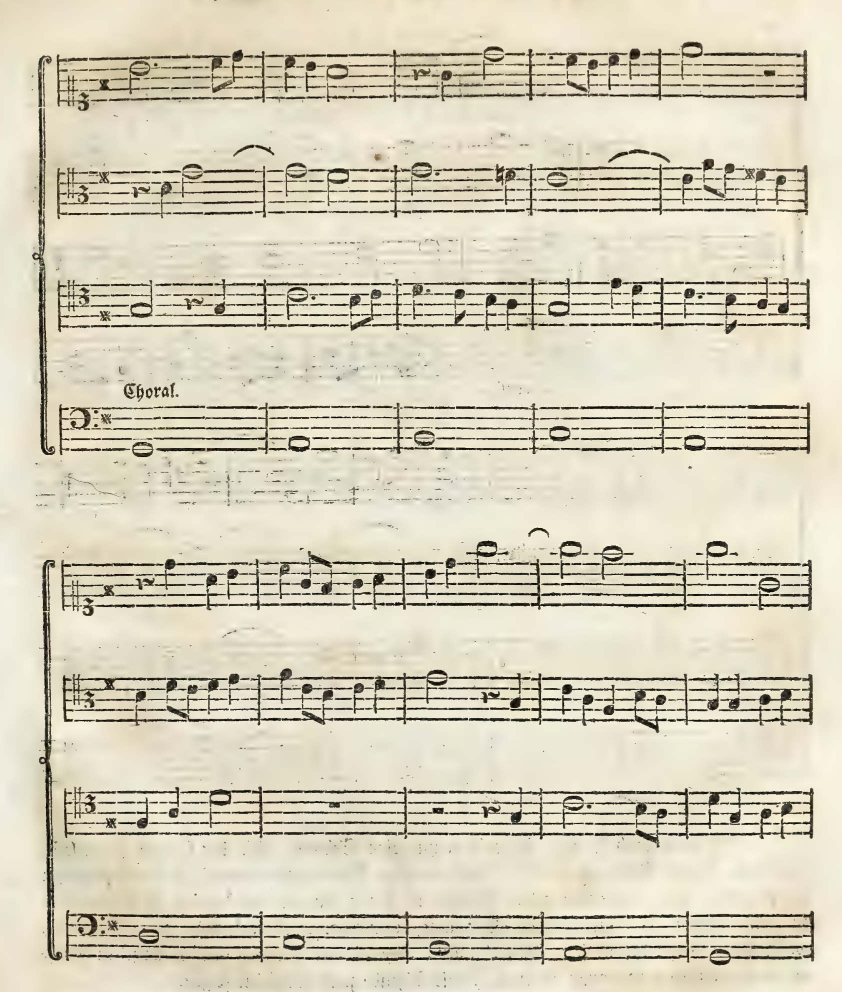
Zu einer Fuge über einen Choral nimmt man gern, per figuram diminutionis, einige Noten aus dem Choral selbst zum Hauptsatze, und läßt ihn in den drey ersten Stimmen, wie in einer andern gemeinen Fuge, nach einander eintreten, bis endlich die vierte Stimme mit dem Choral-Gesange sich vereinigen kann. Wenn dieser im Haupttone angefangen worden ist, nimmt ihn bey guter Gelegenheit eine andere Stimme in der Oberquinte oder Oberquarte, kurz: in der Dominante. So oft man aber den Choral hören läßt, müssen die andern Stimmen mit Nachahmungen dagegen arbeiten; man kann eine solche Fuge bisweilen auch in die Enge führen, und andere contrapunctische Künste und Zierlichkeiten anwenden. Z. B.

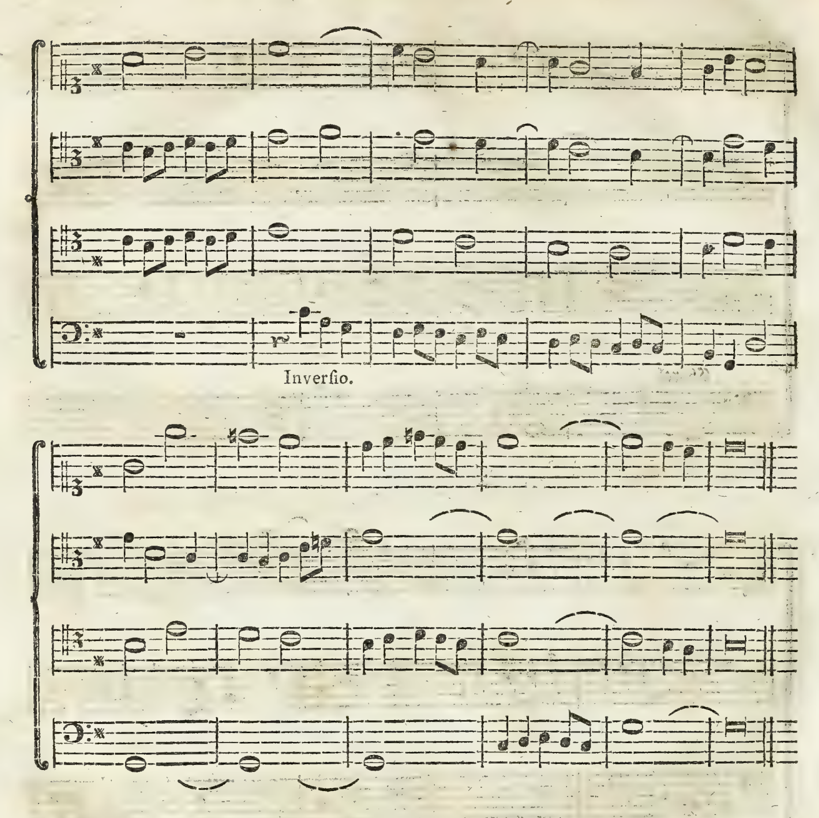
Fuga in G dur.




NB.
Choral.



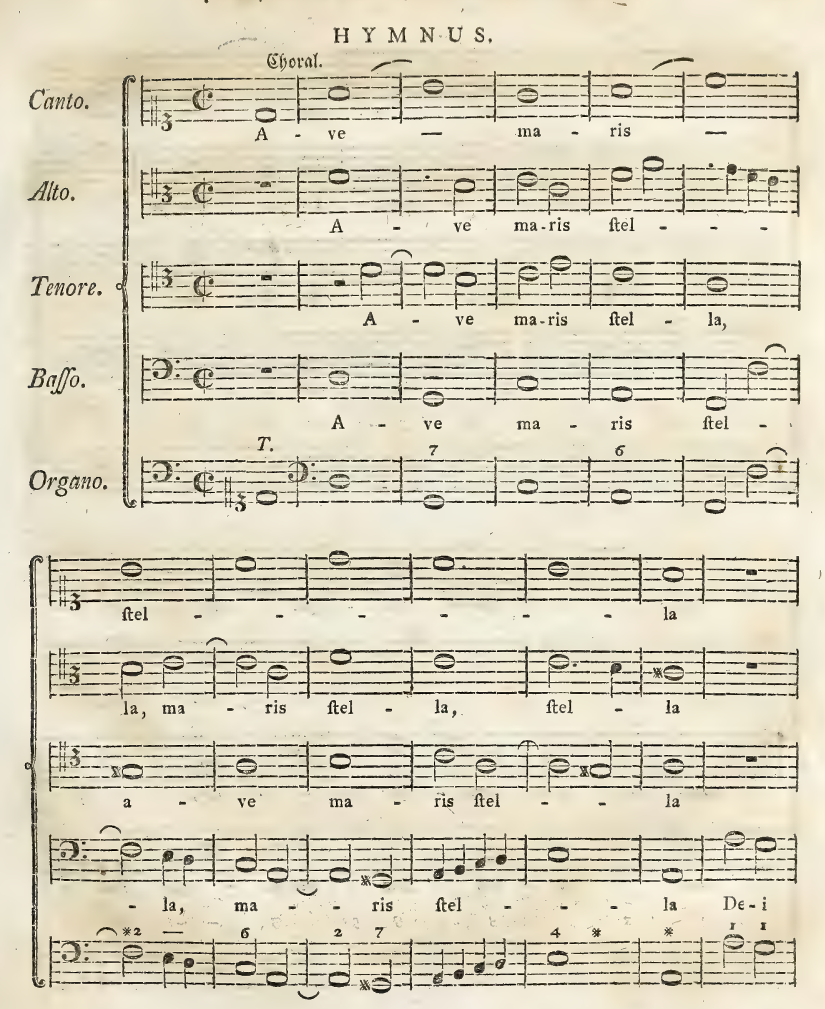

Choral.

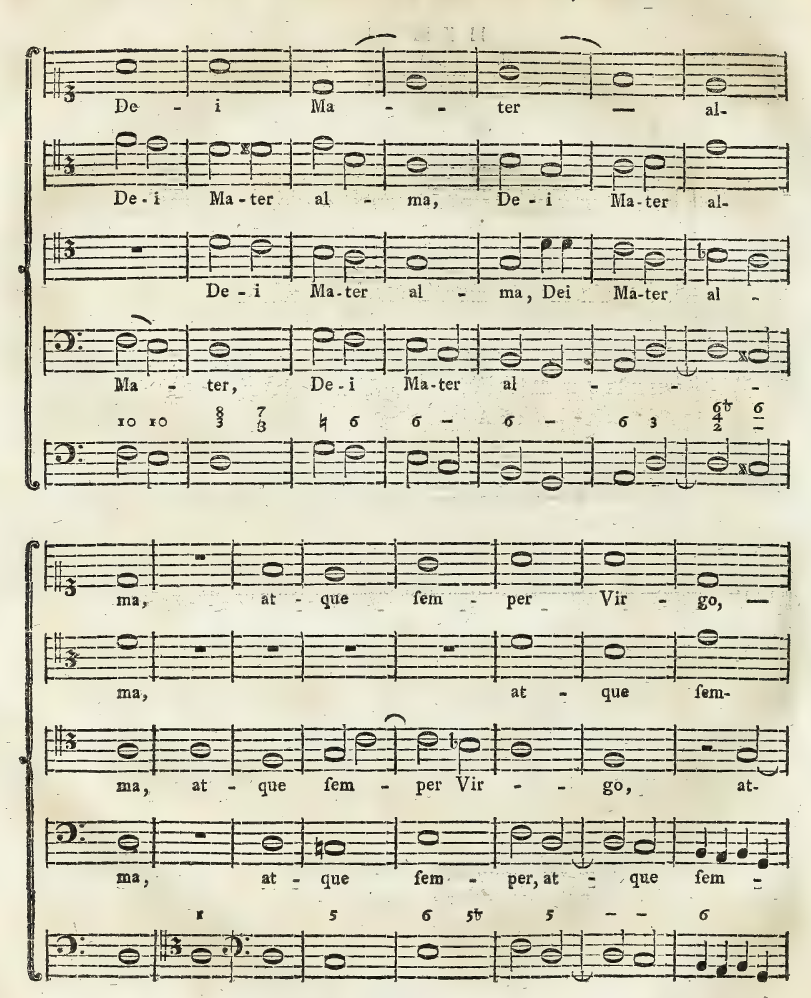


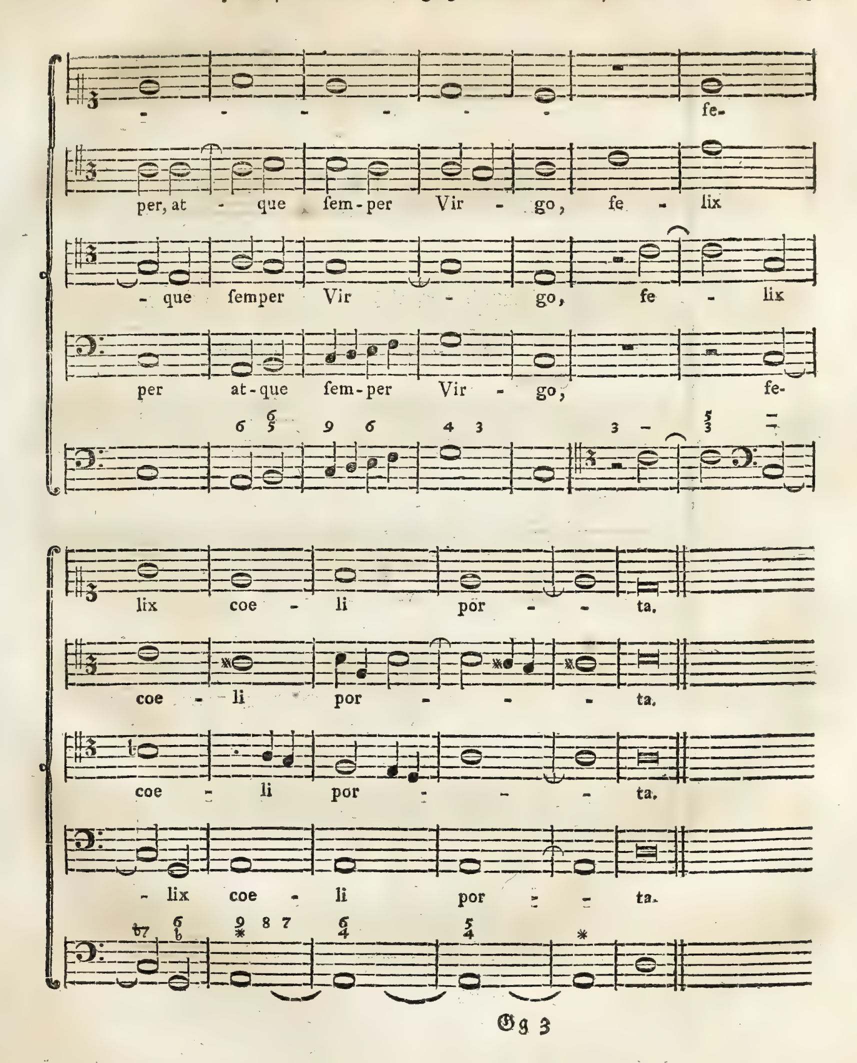
Es giebt auch Fugen, in welchen nur eine Stimme allein den Choral hören läßt, wobey die übrigen Stimmen ebenfalls, dem zierlichen Contrapuncte gemäß, in Nachahmungen gesetzt sind. Ein dergleichen gutes Beyspiel ist Herrn Fuxens Ave Maria: Will man aber zu einem Choral, den eine Stimme allein singt, nicht fugenmäßig arbeiten, so ist es genug, wenn man ihn mit den übrigen Singstimmen, oder mit den Violinen und der Orgel in Nachahmungen gut contrapunctisch verfertiget, wie folgende zwey Beyspiele zeigen.

Hymnus.
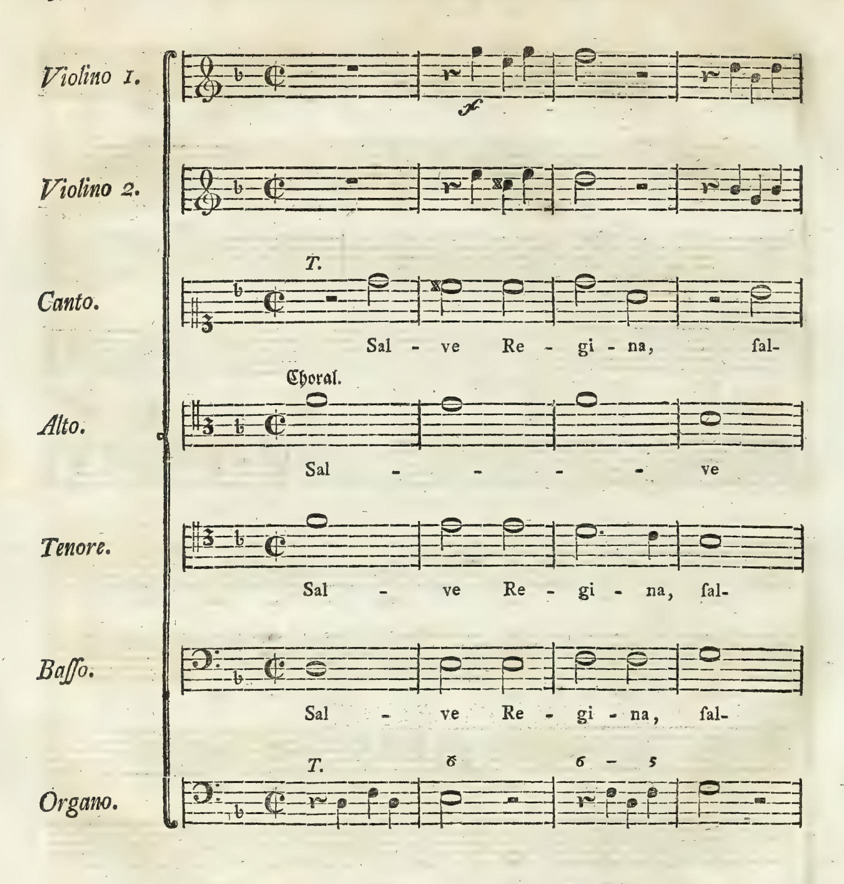
HYMNUS.

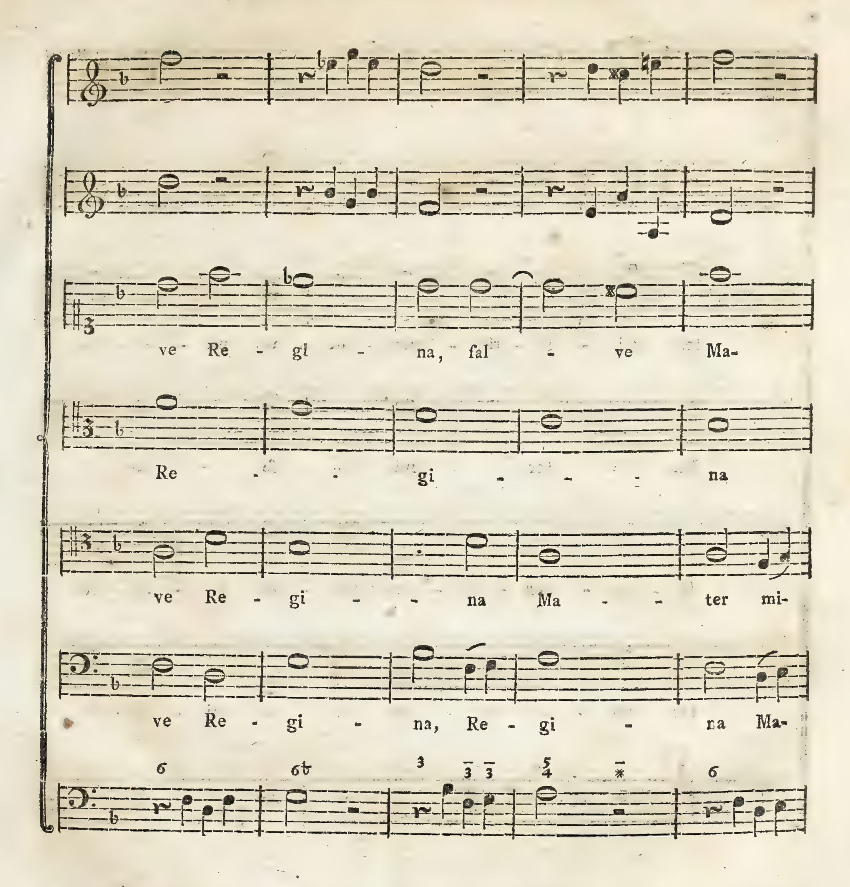

Choral.
Canto.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo.
A - ve — ma - ris —
A - ve ma-ris ſtel - - -
A - ve ma-ris ſtel - la,
A - ve ma - ris ſtel -
T.
7
6
ſtel - - - - - - la
la, ma - ris ſtel - la, ſtel - la
a - ve ma - ris ſtel - - la
- la, ma - - ris ſtel - - - la De - i
*2 — 6 2 7 4 * * 1 1

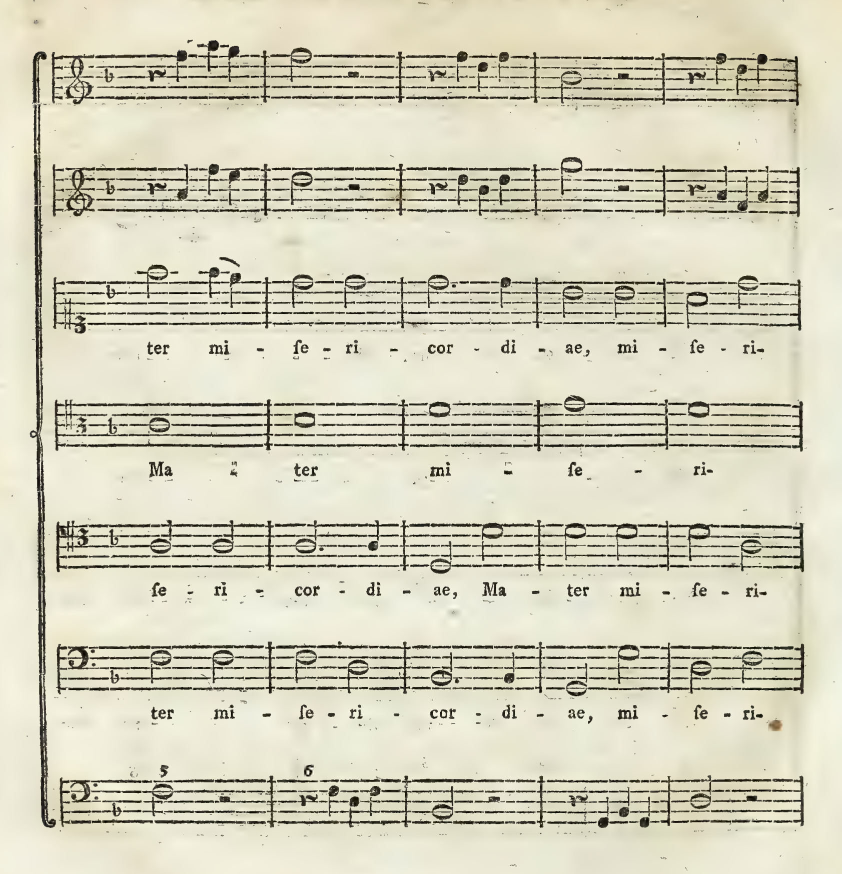

De - i Ma - - ter — al-
De - i Ma - ter al - ma, De - i Ma - ter al-
De - i Ma - ter al - ma, Dei Ma - ter al -
Ma - ter, De - i Ma - ter al - - - -
ma, at - que fem - per Vir - go, —
ma, at - que fem-
ma, at - que fem - per Vir - - go, at-
ma, at - que fem - per, at - que fem -

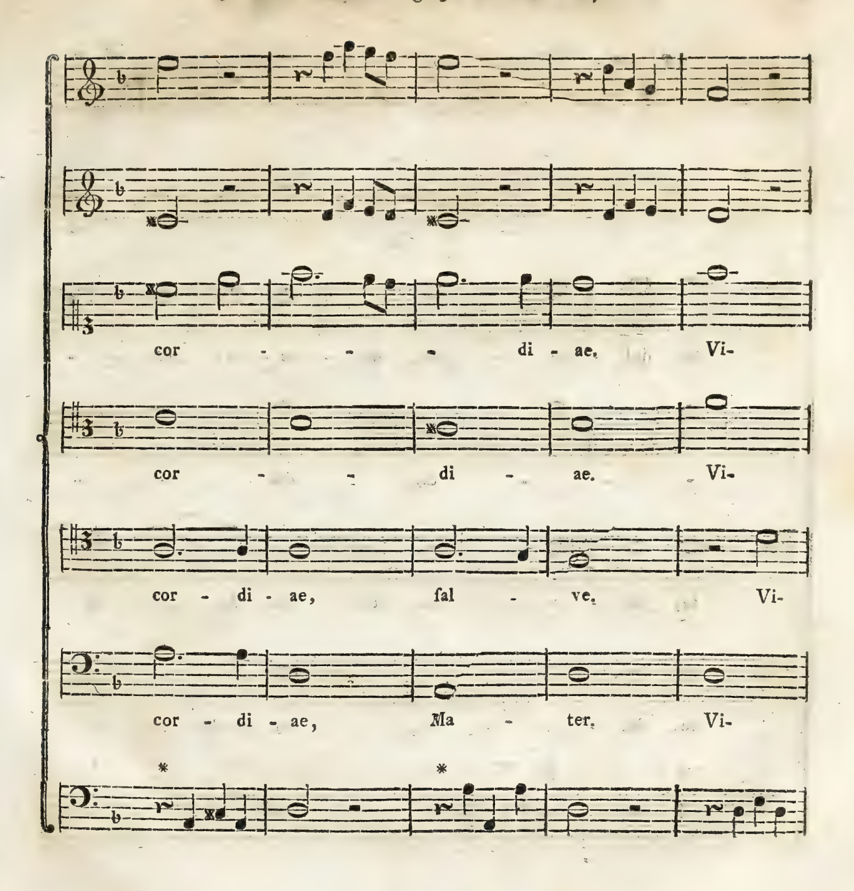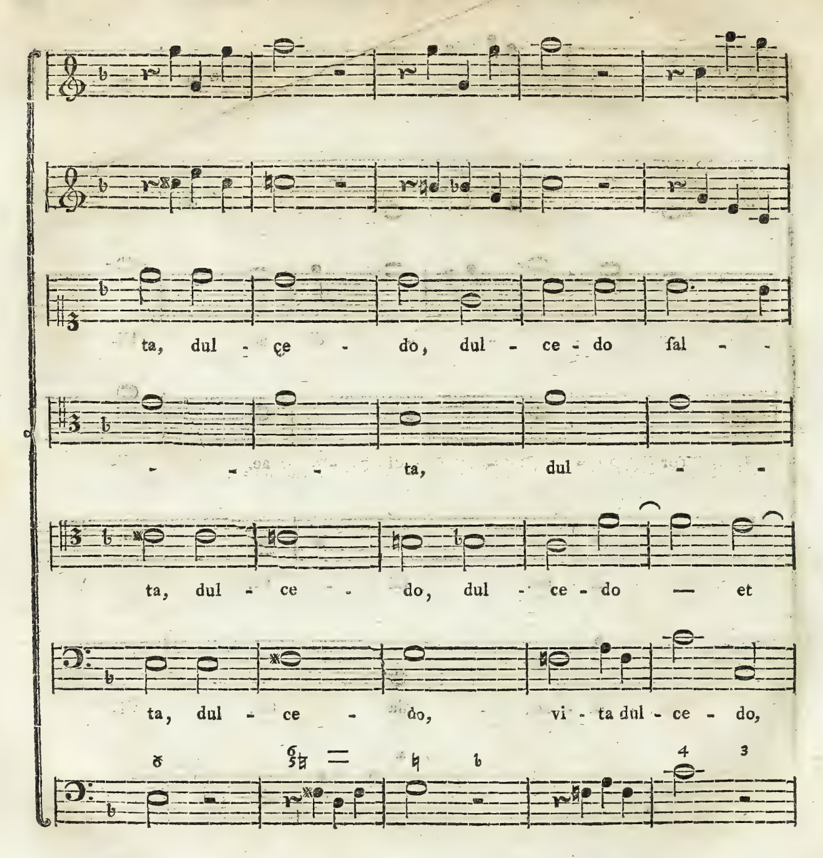


- - - - - - fe-
per, at - que sem-per Vir - go, fe - lix
- que semper Vir - go, fe - lix
per at-que sem-per Vir - go, fe-
lix coe - li por - - ta.
coe - li por - - - ta.
coe - li por - - - ta.
- lix coe - li por - - ta.

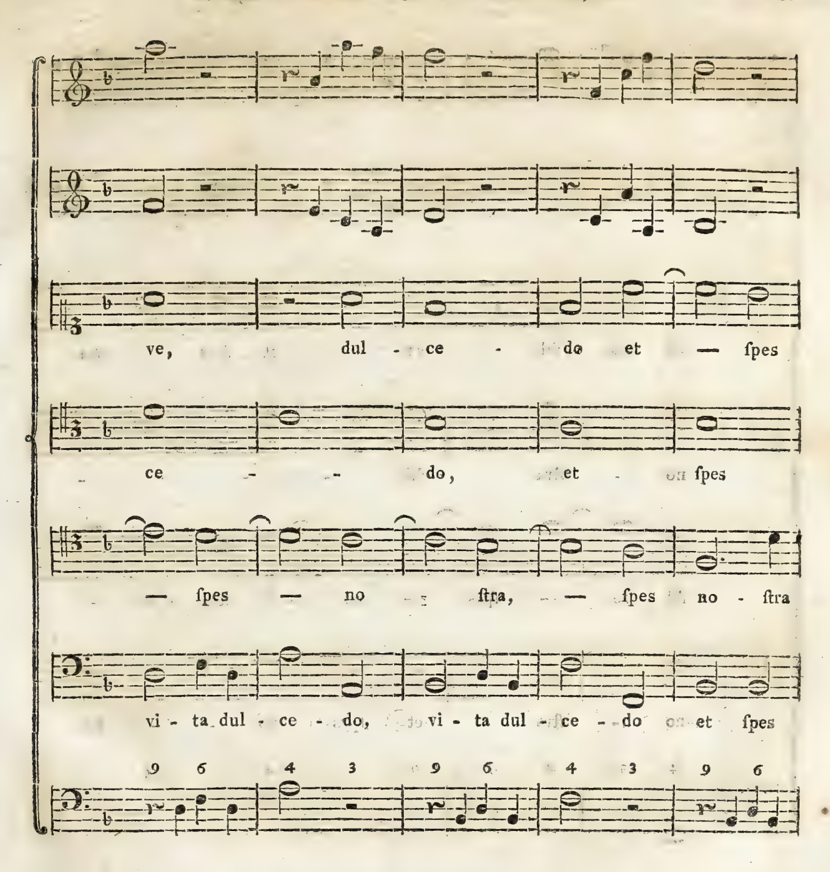

Violino 1.
Violino 2.
Canto.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo.
T.
Sal - ve Re - gi - na, sal-
Choral.
Sal - - - - ve
Sal - ve Re - gi - na, sal-
Sal - ve Re - gi - na, sal-
T.
6 6 - 5
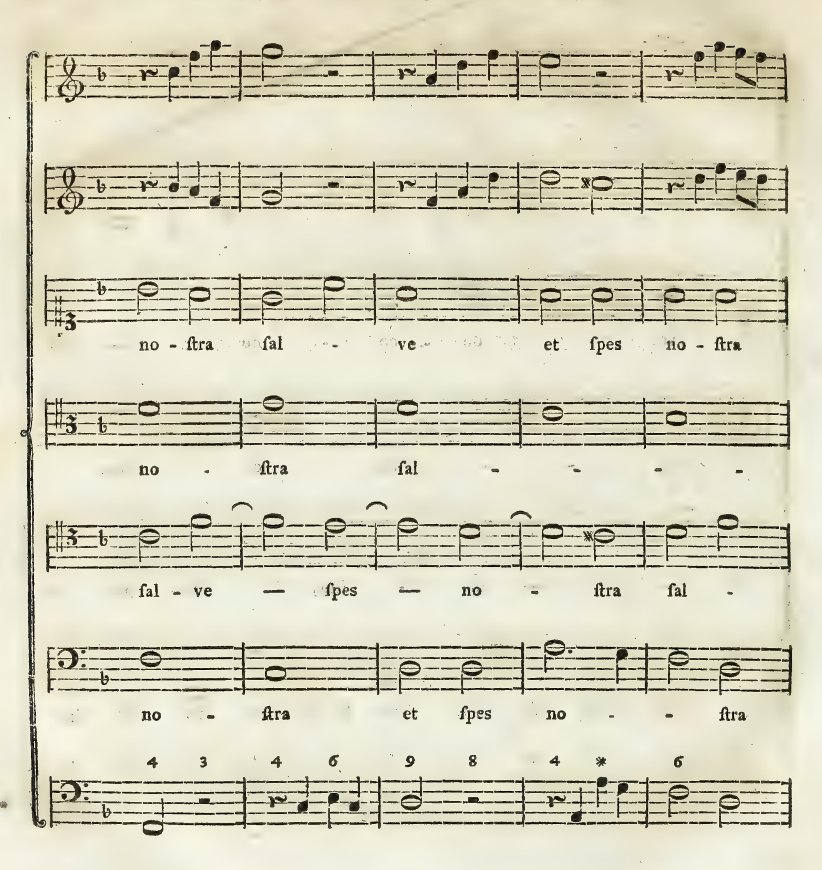

ve Re - gi - na, fal - ve Ma-
Re - - gi - - - na
ve Re - gi - - na Ma - - ter mi-
ve Re - gi - na, Re - gi - na Ma-
6 6♮ 3 3 3 5 4 * 6

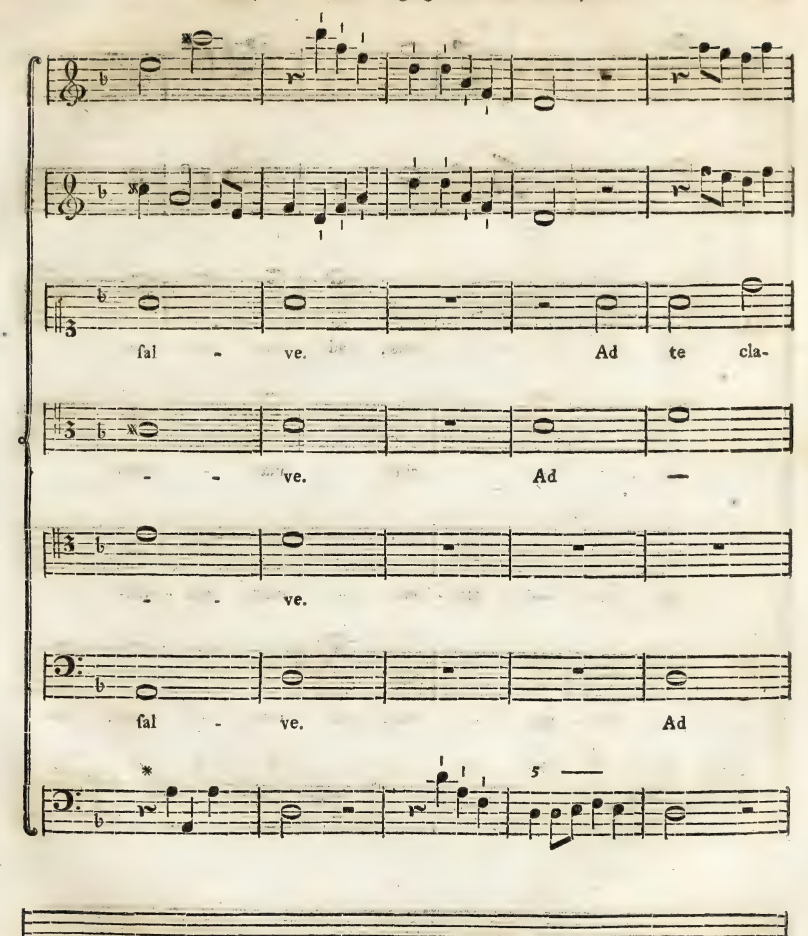

ter mi - ſe - ri - cor - di - ae, mi - ſe - ri-
Ma - ter mi - ſe - ri-
ſe - ri - cor - di - ae, Ma - ter mi - ſe - ri-
ter mi - ſe - ri - cor - di - ae, mi - ſe - ri-
5
6


cor - - - di - ae, Vi-
cor - - di - ae. Vi-
cor - di - ae, fal - ve, Vi-
cor - di - ae, Ma - ter, Vi-

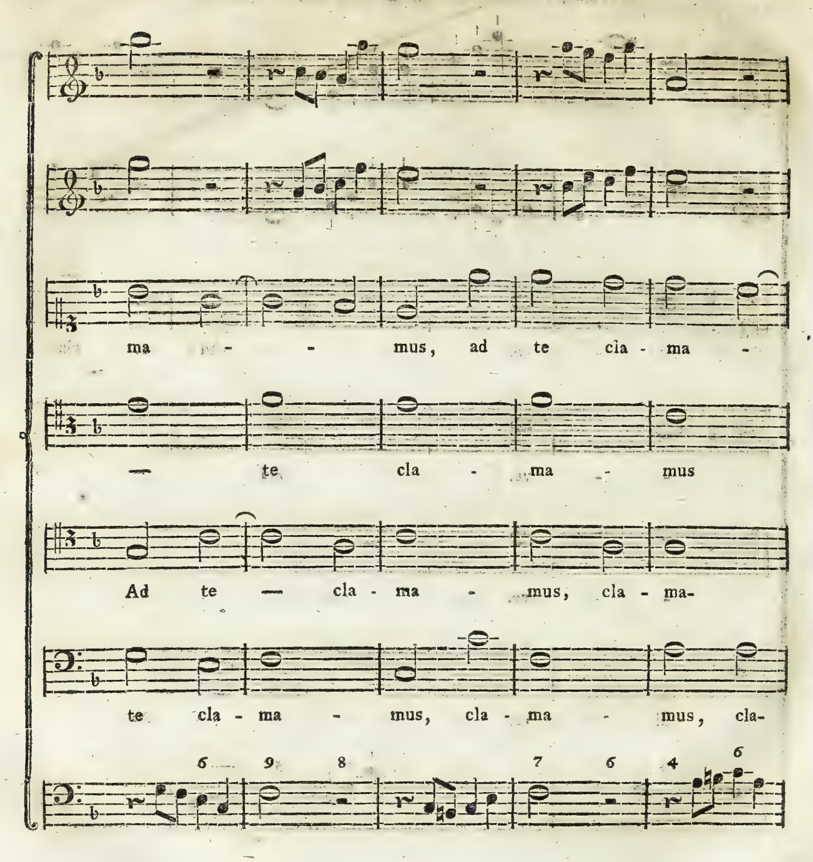

ta, dul - ce - do, dul - ce - do fal - -
- - - ta, dul - -
ta, dul - ce - do, dul - ce - do — et
ta, dul - ce - do, vi - ta dul - ce - do,
6
5
4 3
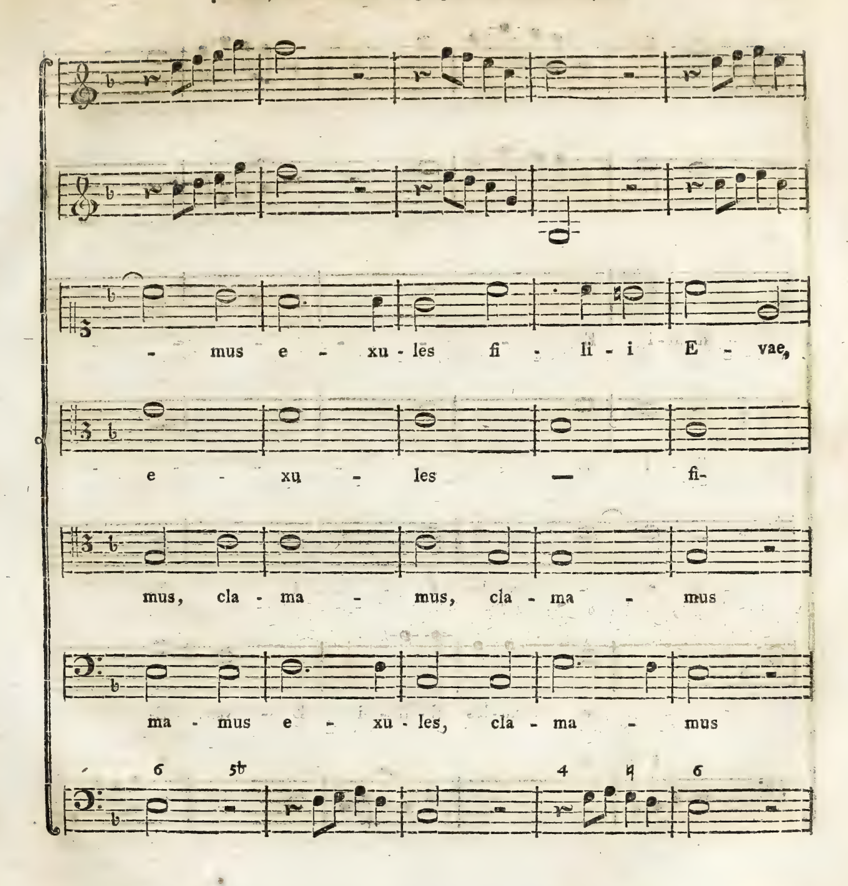

ve, dul - ce - do et — ſpes
ce - - do, et - ſpes
— ſpes — no - ſtra, — ſpes no - ſtra
vi - ta dul - ce - do, vi - ta dul - ce - do et ſpes
9 6 4 3 9 6 4 3 9 6

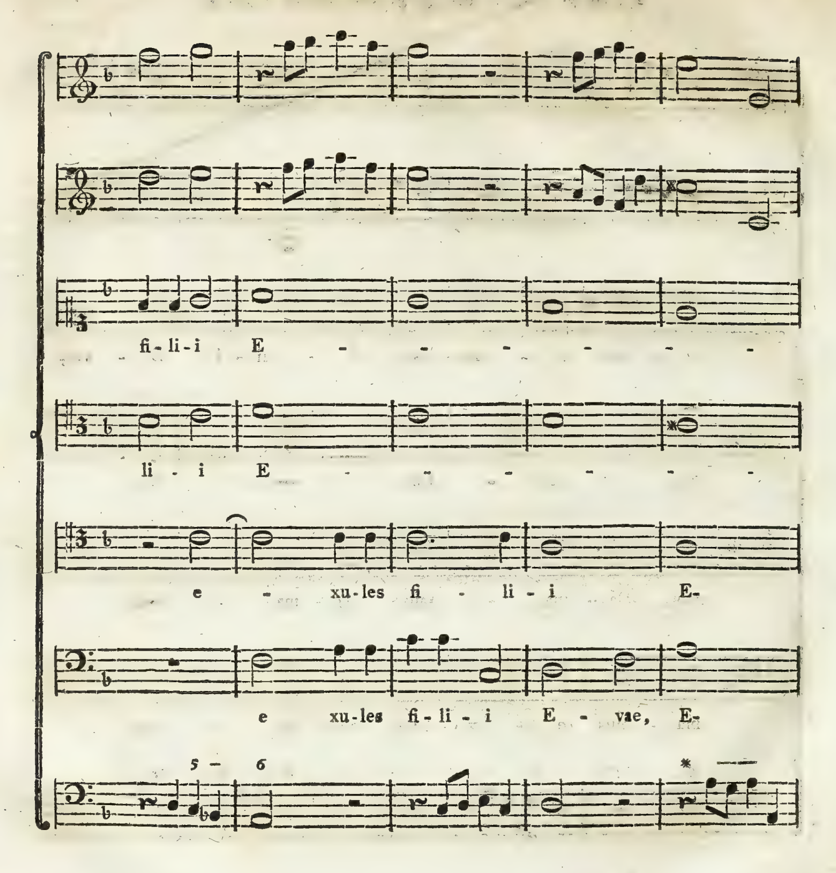

no - ſtra ſal - ve et ſpes no - ſtra
no - ſtra ſal - - - -
ſal - ve — ſpes — no - ſtra ſal -
no - ſtra et ſpes no - - ſtra
4 3 4 6 9 8 4 * 6
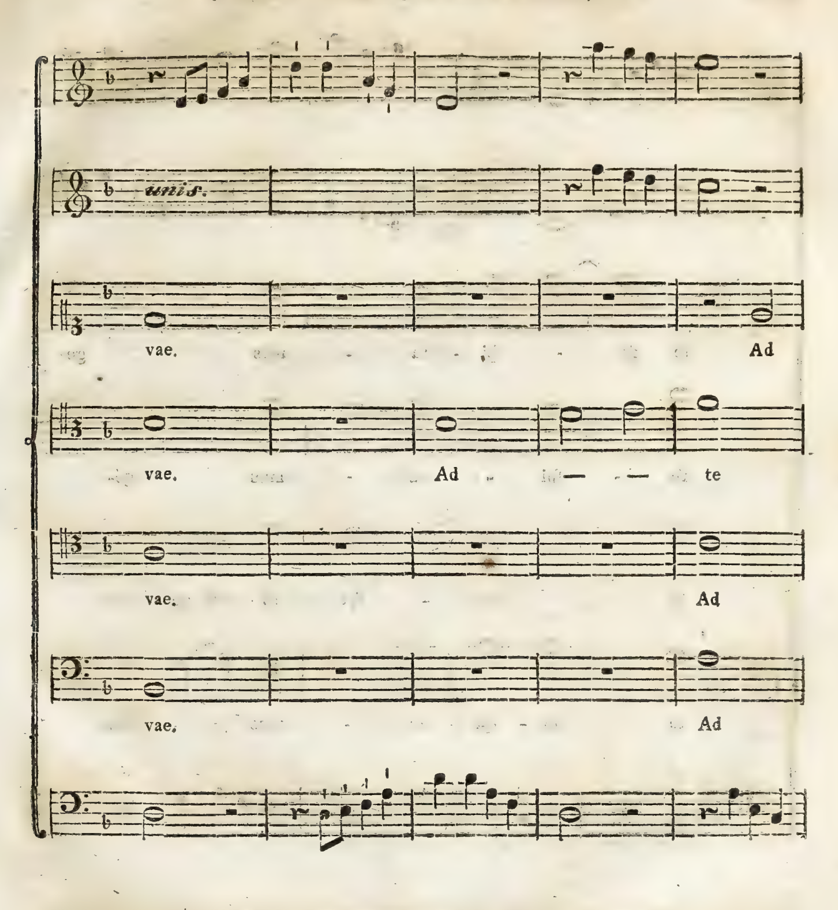


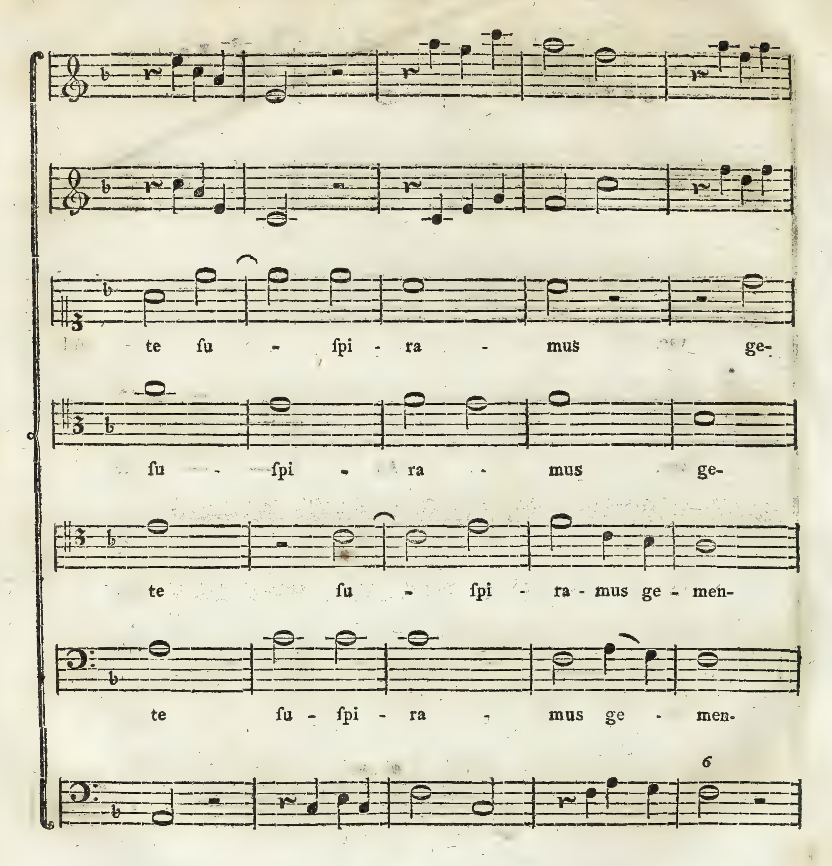
ſal - ve. Ad te cla-
- - ve. Ad —
- - ve.
ſal - ve. Ad
5 —
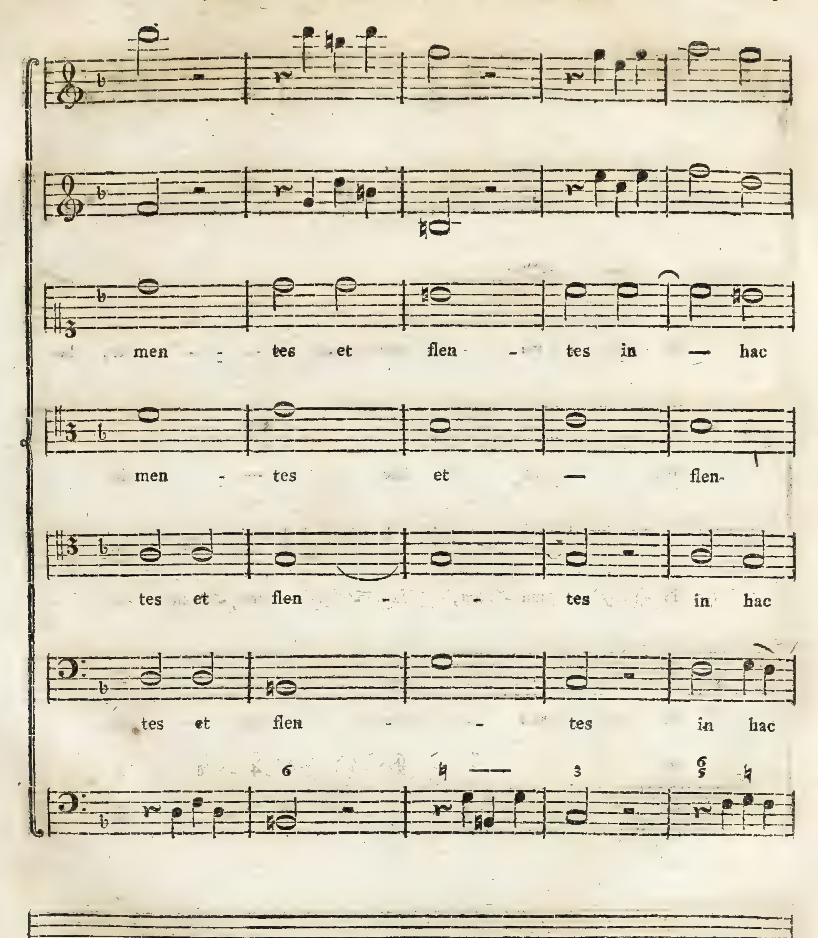

ma - - mus, ad te cla - ma -
— te cla - ma - mus
Ad te — cla - ma - mus, cla - ma-
te cla - ma - mus, cla - ma - mus, cla-
6 9 8 7 6 4 6

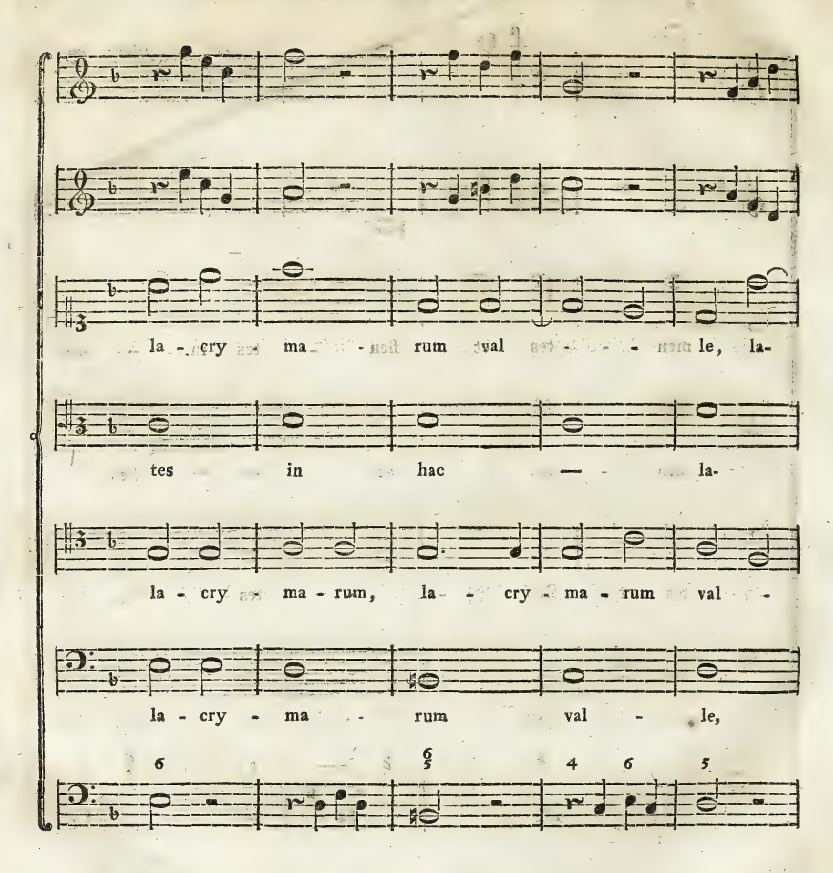

- mus e - xu - les fi - li - i E - vae,
e - xu - les — fi-
mus, cla - ma - mus, cla - ma - mus
ma - mus e - xu - les, cla - ma - mus
6 5♭ 4 ♮ 6


fi - li - i E - - - - - -
li - i E - - - - - -
e - xu - les fi - li - i E-
e xu - les fi - li - i E - vae, E-
5 - 6
*

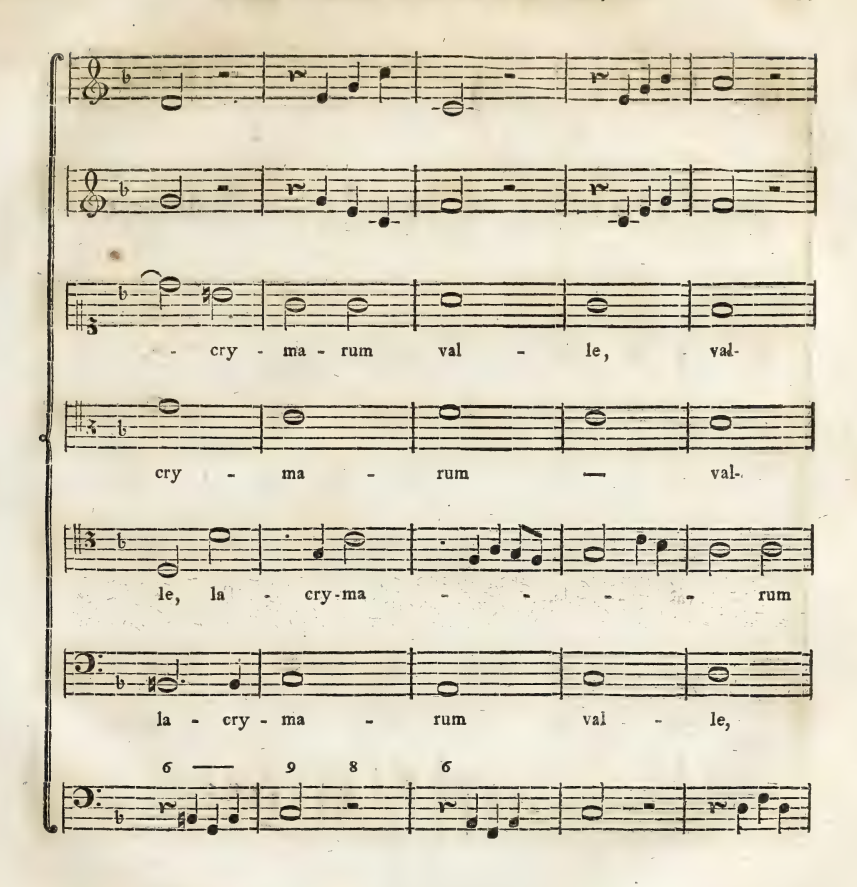

unis.
vae.
Ad
vae.
Ad
te
vae.
Ad
vae.
Ad

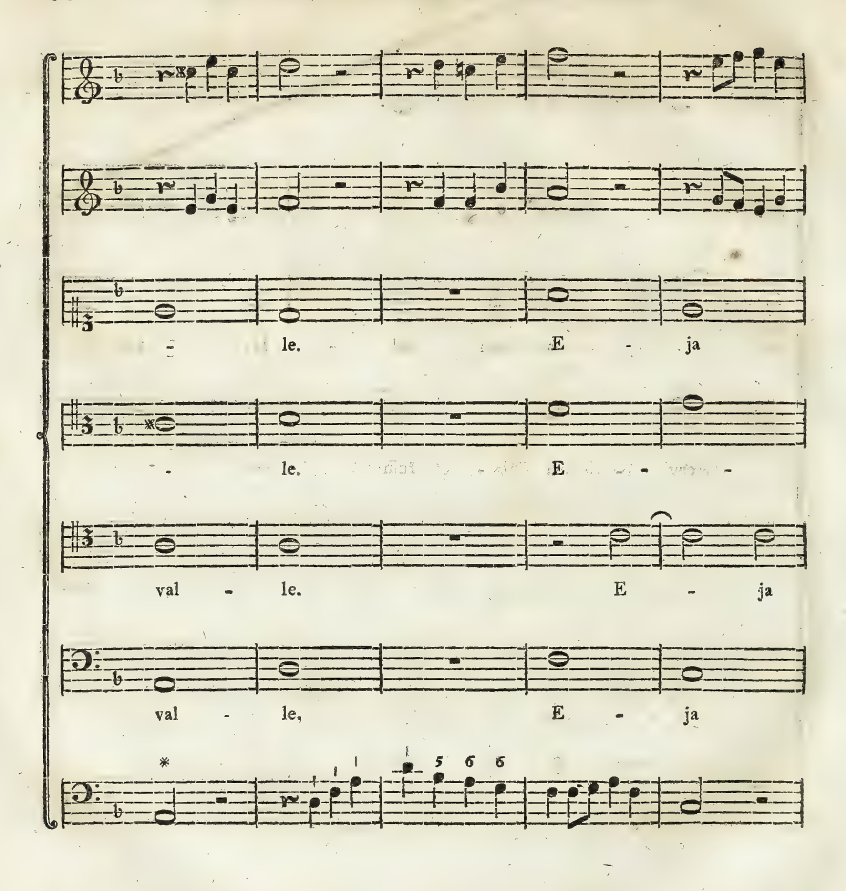

te ſu - ſpi - ra - mus ge-
ſu - ſpi - ra - mus ge-
te ſu - ſpi - ra - mus ge - men-
te ſu - ſpi - ra - mus ge - men-
6

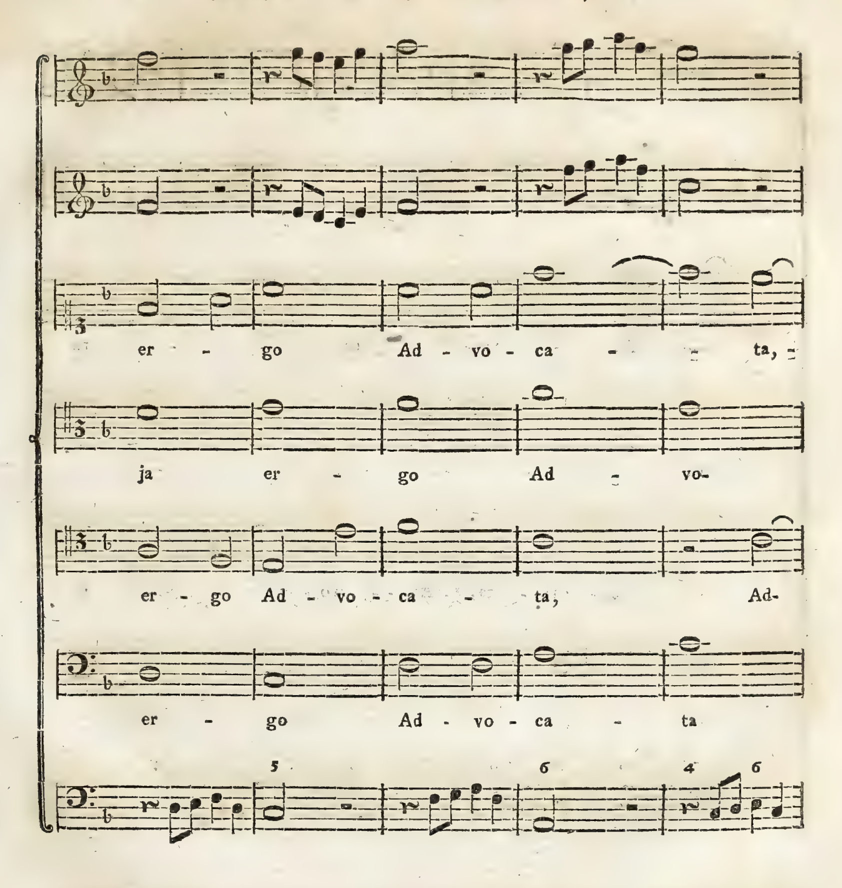

men - - tes et flen - tes in — hac
men - tes et — flen-
tes et flen - - tes in hac
tes et flen - - tes in hac
6
3
6

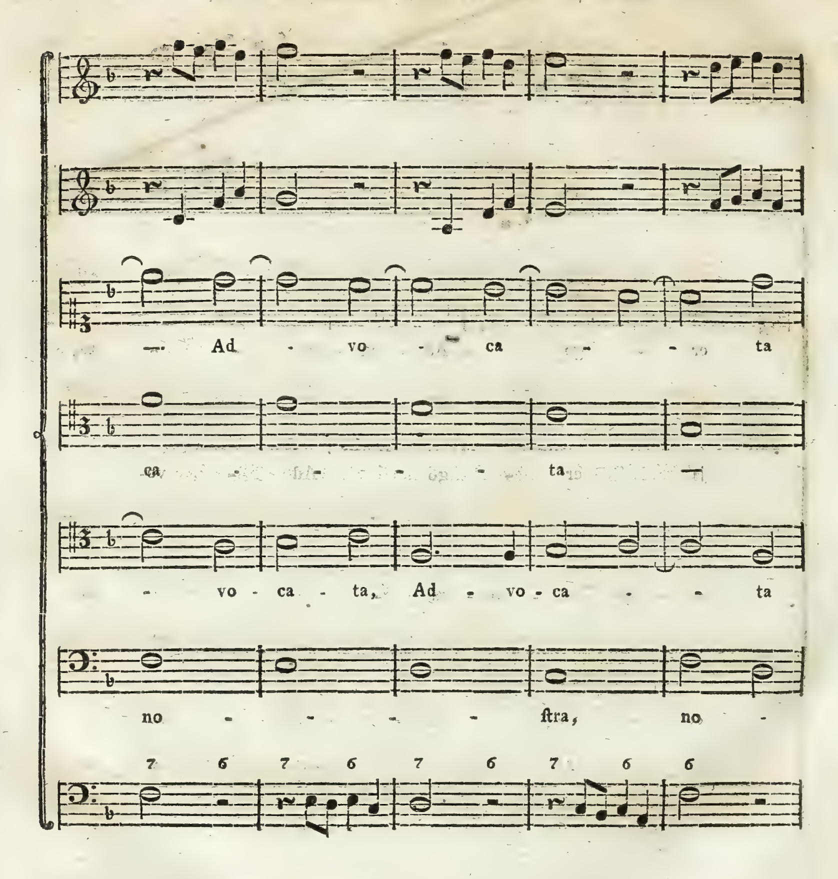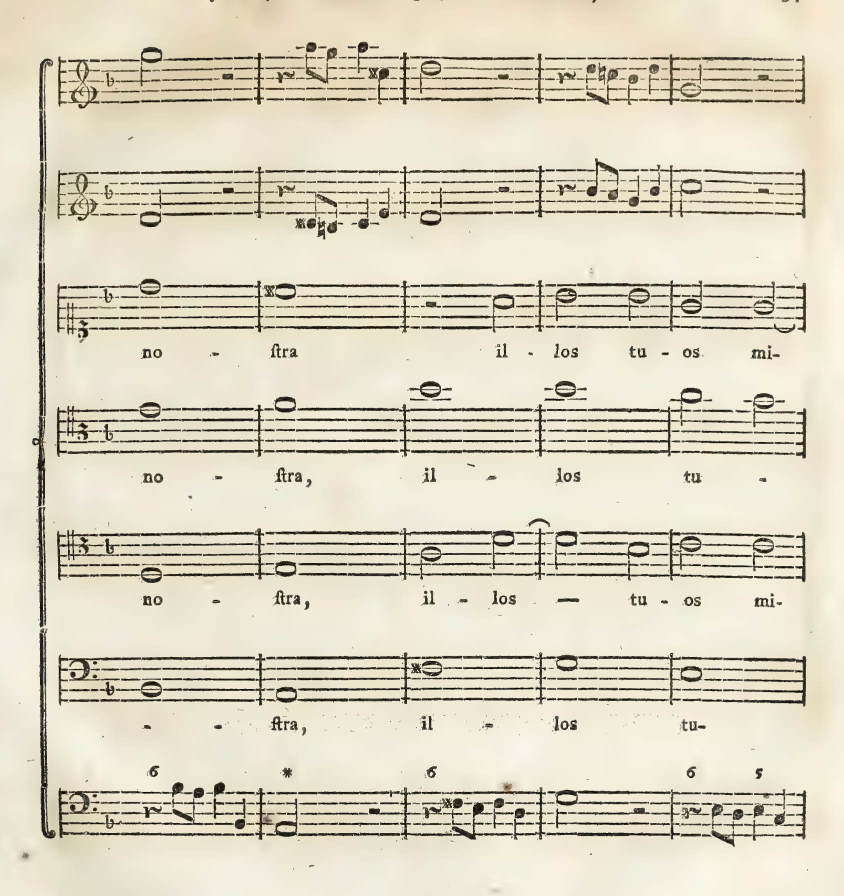


la - cry ma rum val le, la-
tes in hac la-
la - cry ma - rum, la - cry - ma - rum val -
la - cry - ma rum val - le,
6 6 5 4 6 5

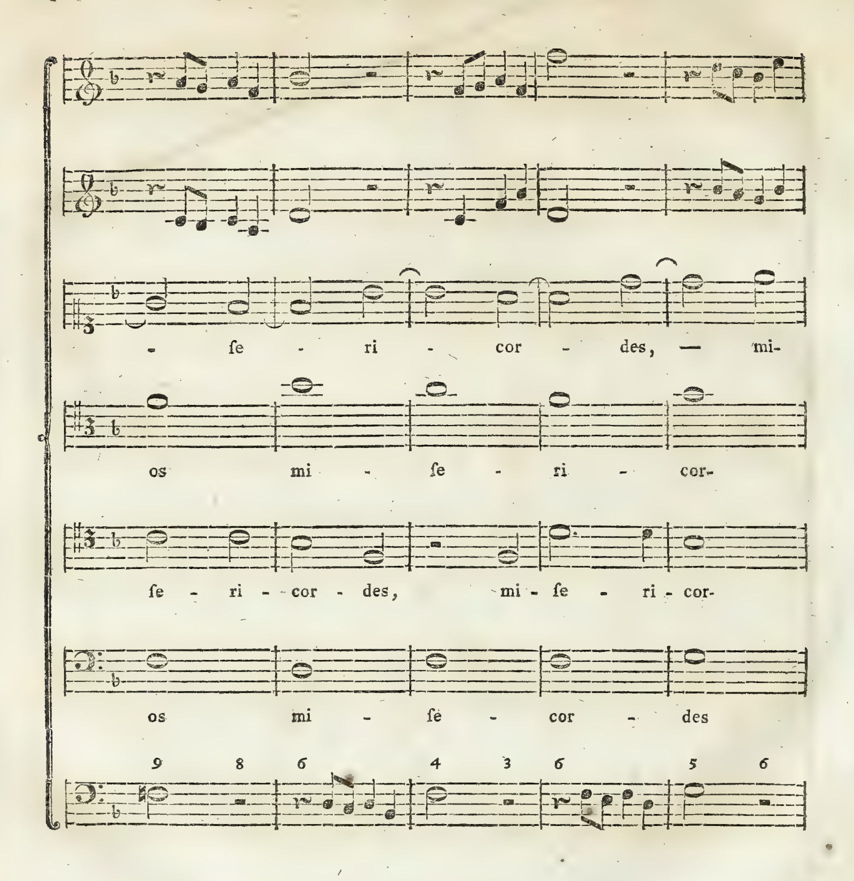

- cry - ma - rum val - le, val-
cry - ma - rum — val-
le, la - cry-ma - - - - rum
la - cry - ma - rum val - le,
6 — 9 8 6

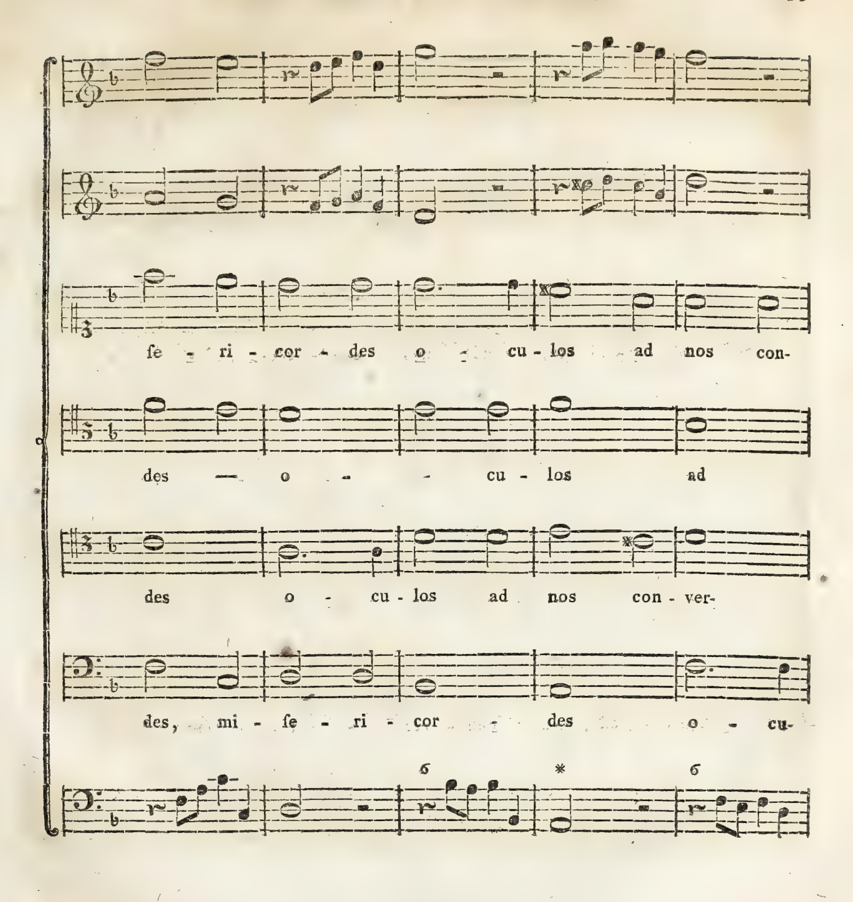

le.
E
ja
le.
E
val
le.
E
ja
val
le,
E
ja
5 6 6


er - go Ad - vo - ca - ta,
ja er - go Ad - vo-
er - go Ad - vo - ca - ta, Ad-
er - go Ad - vo - ca - ta
5 6 4 6

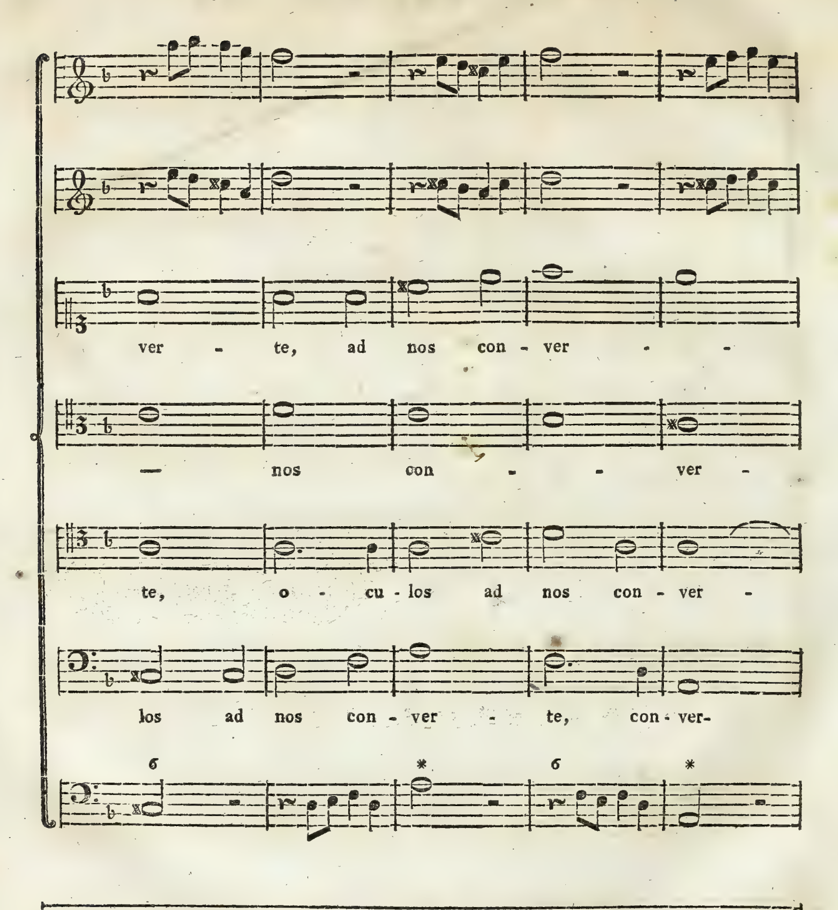

Ad - vo - ca - - ta
ca - ta
vo - ca - ta, Ad - vo - ca - - ta
no - - - - - ſtra, no -
7 6 7 6 7 6 7 6 6

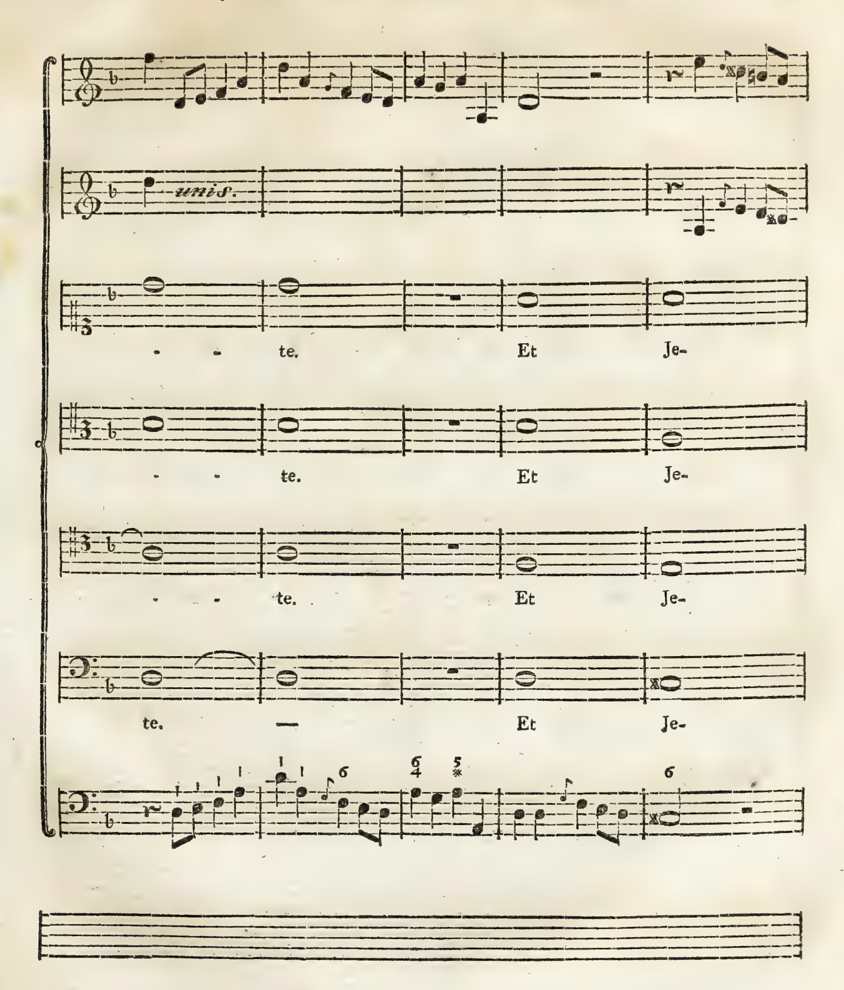

no - stra il - los tu - os mi-
no - stra, il - los tu -
no - stra, il - los — tu - os mi-
- - stra, il - los tu-
6 * 6 6 5

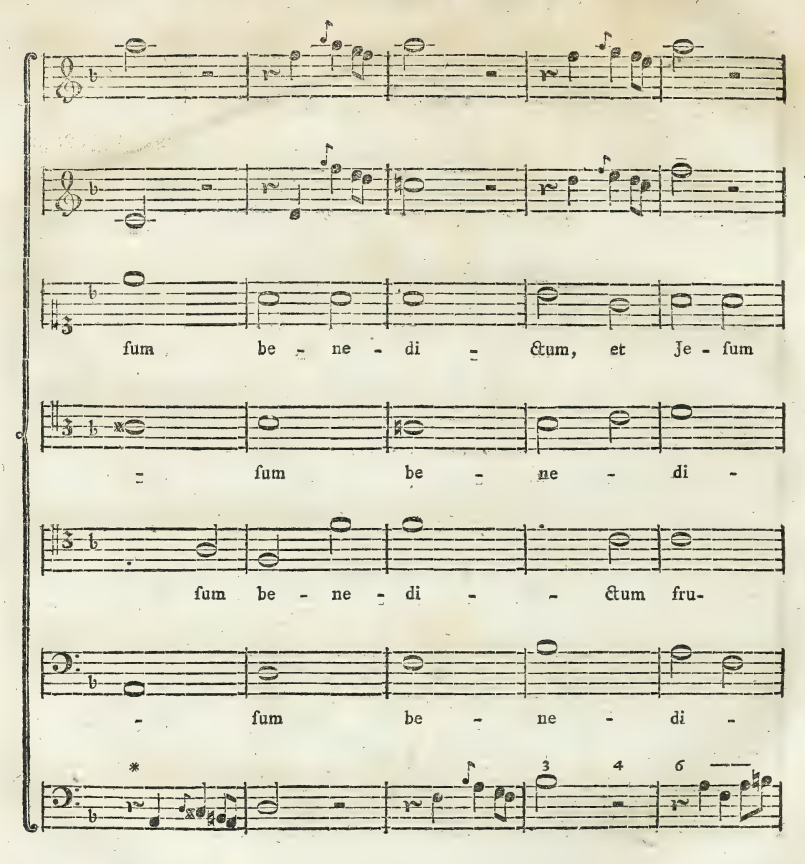

- ſe - ri - cor - des, — mi-
os mi - ſe - ri - cor-
ſe - ri - - cor - des, mi - ſe - ri - cor-
os mi - ſe - cor - des
9 8 6 4 3 6 5 6
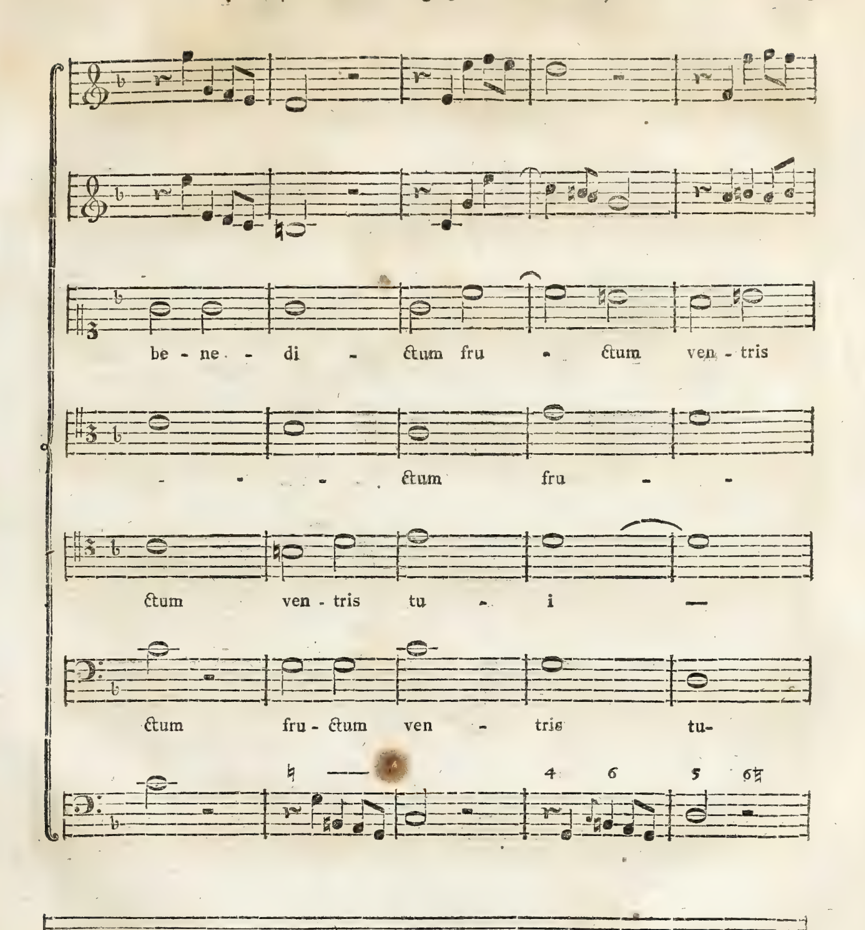


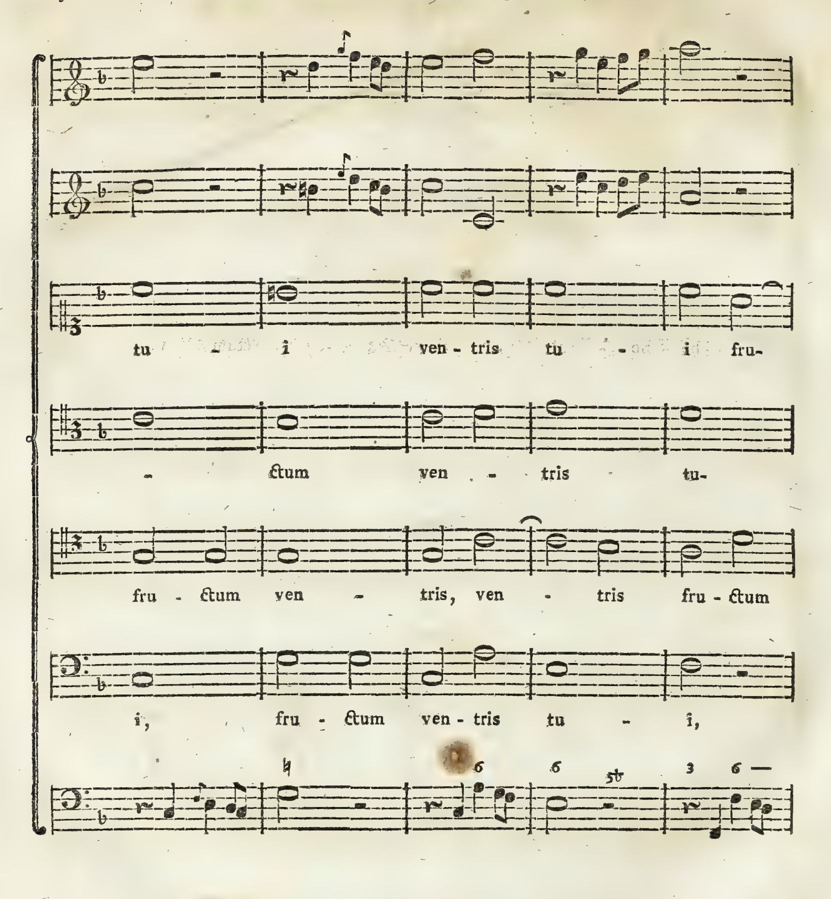
se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con-
des — o - - cu - los ad
des o - cu - los ad nos con - ver-
des, mi - se - ri - cor - des o - cu-
6 * 6

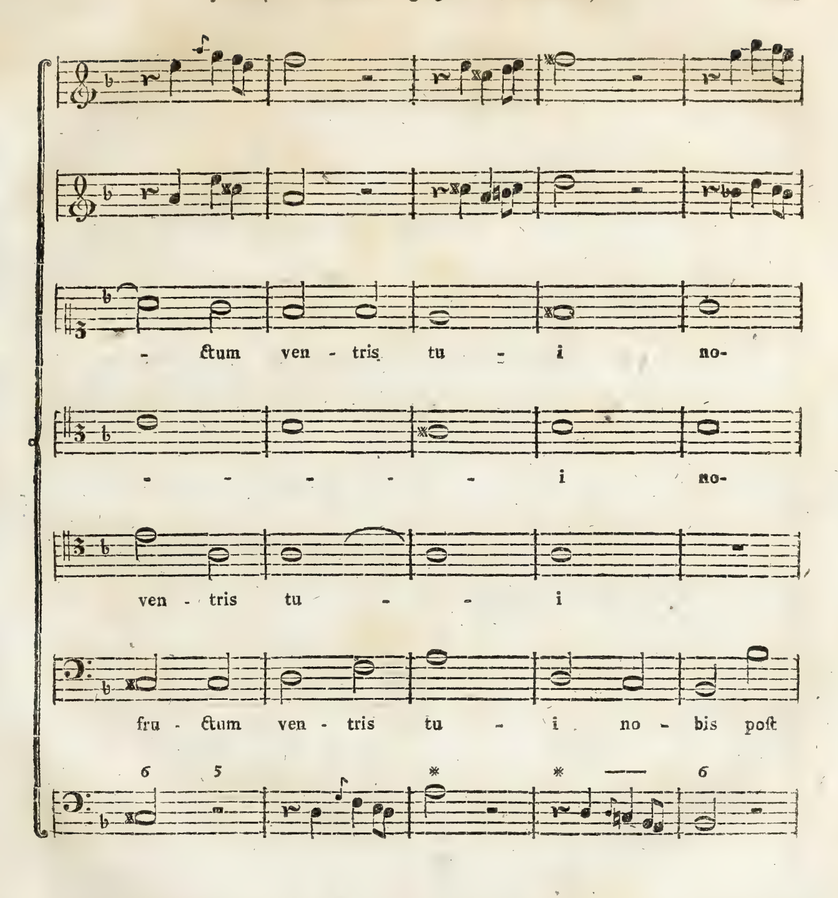

ver - te, ad nos con - ver - -
— nos con - - ver -
te, o - cu - los ad nos con - ver -
los ad nos con - ver - te, con - ver-
6 * 6 *

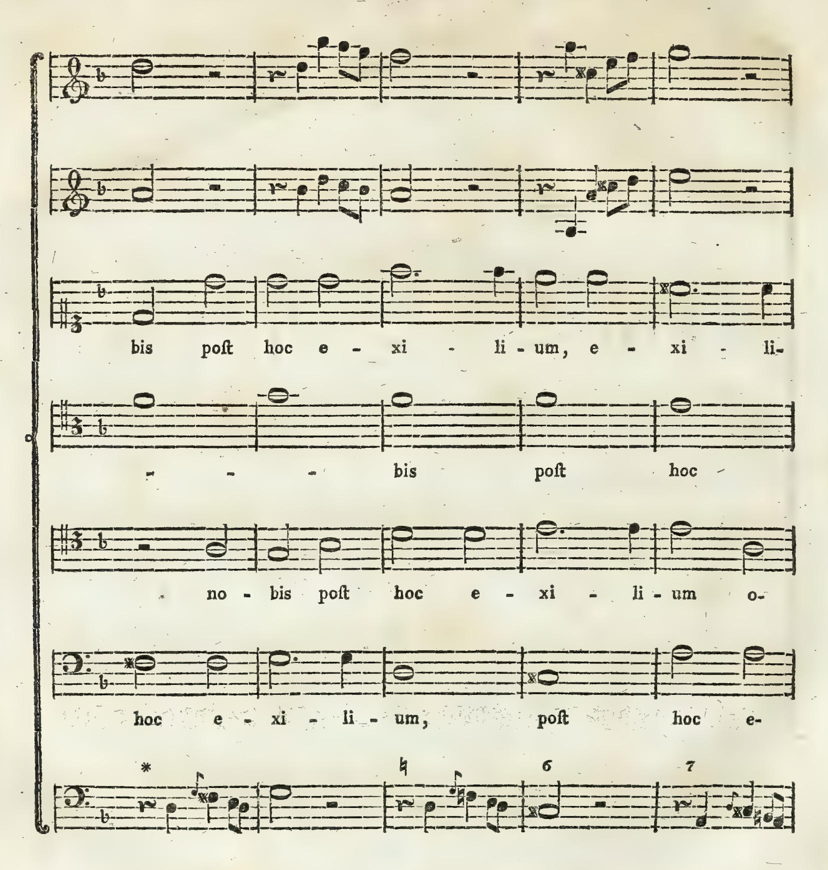

unis.
- - te.
Et
Je-
- - te.
Et
Je-
- - te.
Et
Je-
te.
—
Et
Je-
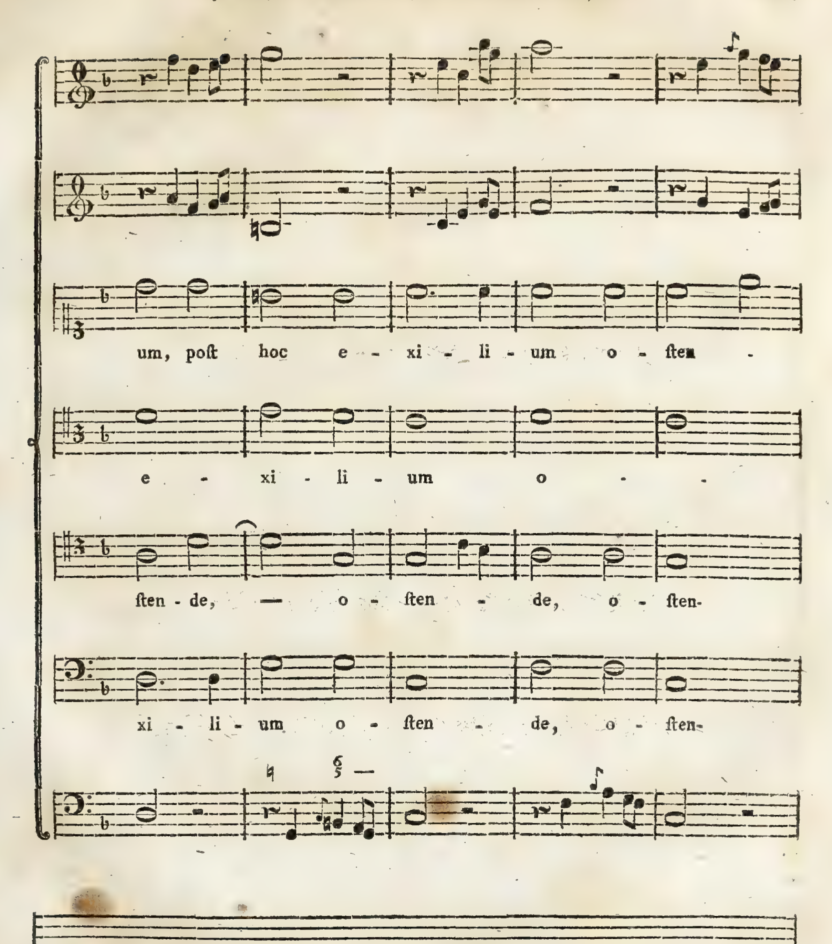

sum be - ne - di - ctum, et Je - sum
- sum be - ne - di -
sum be - ne - di - - ctum fru-
- sum be - ne - di -
*
3 4 6
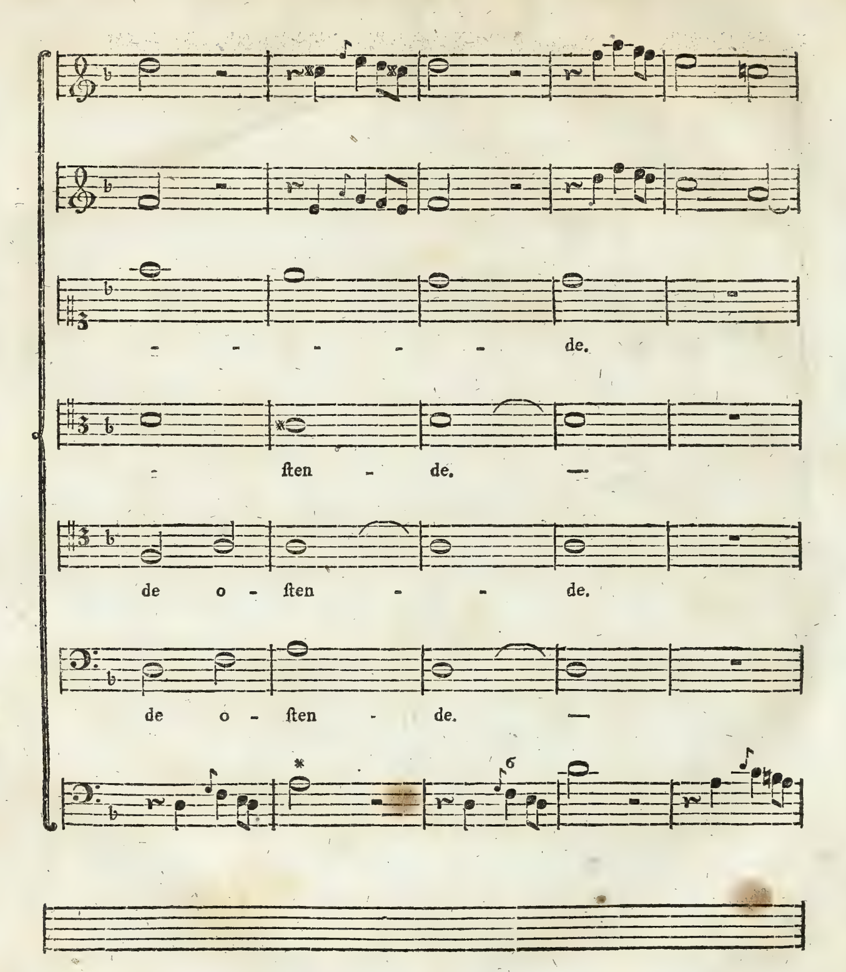

be - ne - - di - ctum fru - ctum ven - tris
- - - - ctum fru - -
ctum ven - tris tu - i —
ctum fru - ctum ven - tris tu-
♮ 4 6 5 6♮
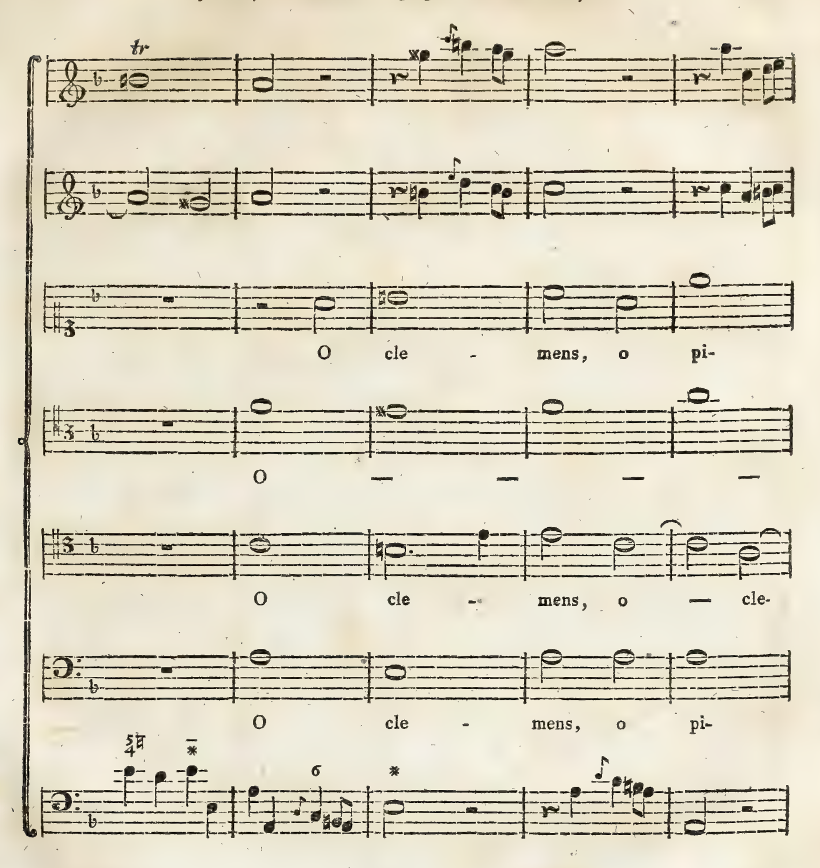

tu - i ven - tris tu - i fru-
- ctum ven - tris tu-
fru - ctum ven - tris, ven - tris fru - ctum
i, fru - ctum ven - tris tu - i,
♮ 6 6 5♭ 3 6 —

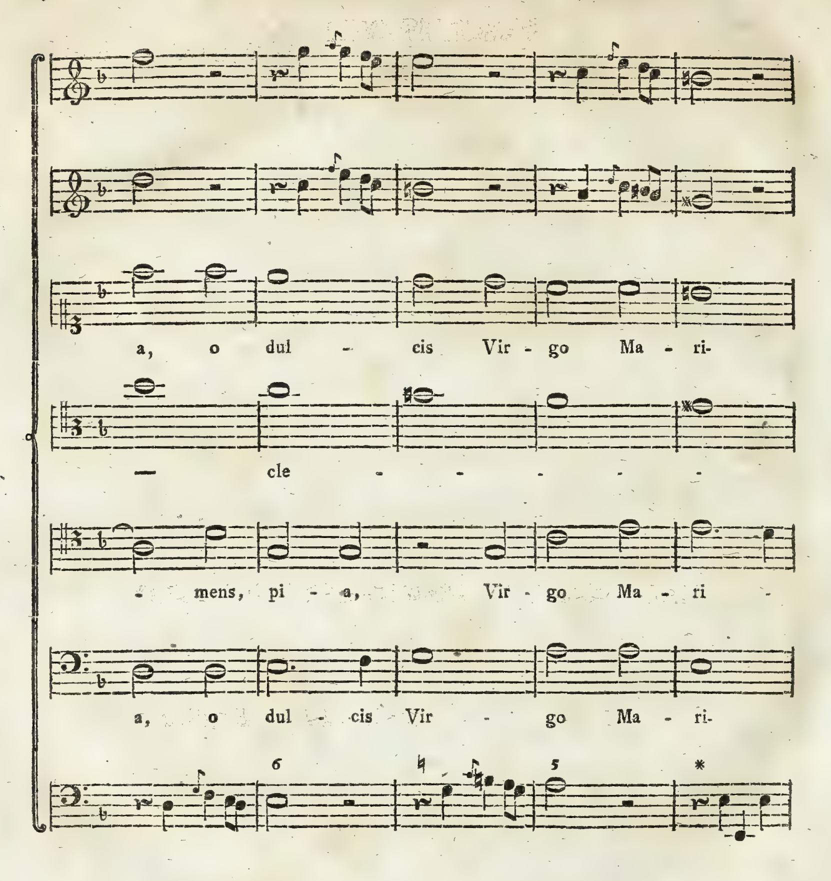

- ctum ven - tris tu - i no-
- - - - - i no-
ven - tris tu - - i
fru - ctum ven - tris tu - i no - bis post
6 5 * * 6
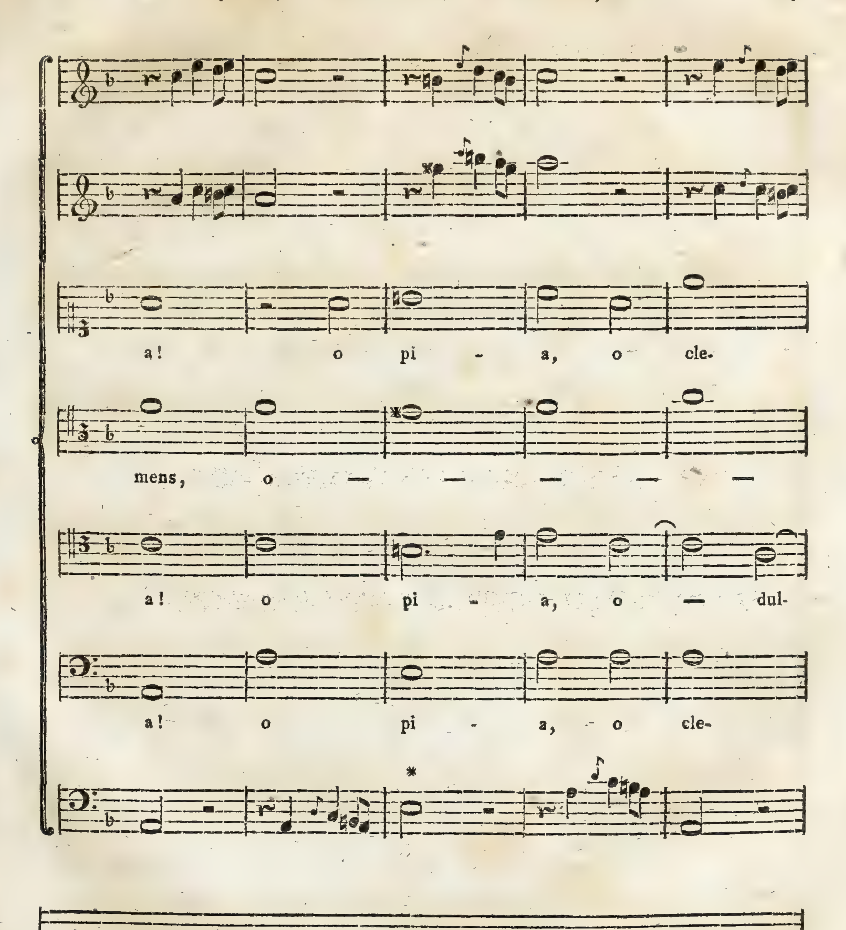

bis post hoc e - xi - li - um, e - xi - li-
- - - bis post hoc
no - bis post hoc e - xi - li - um o-
hoc e - xi - li - um, post hoc e-
*
♮
6
7

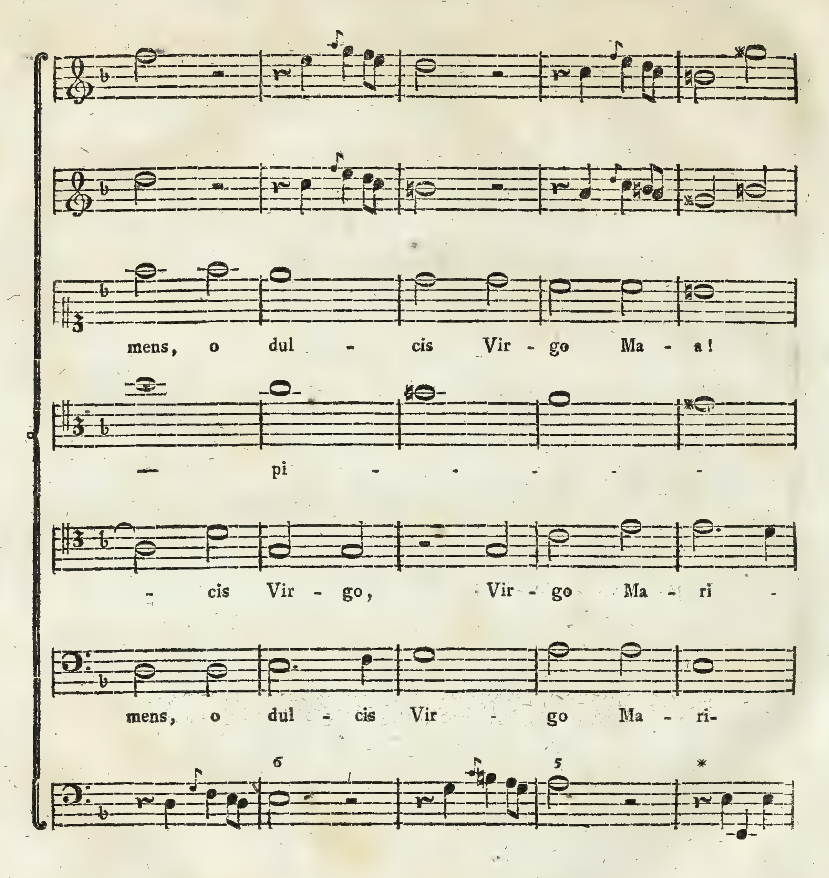

um, post hoc e - xi - li - um o - sten -
e - xi - li - um o - -
sten - de, — o - sten - de, o - sten-
xi - li - um o - sten - de, o - sten-
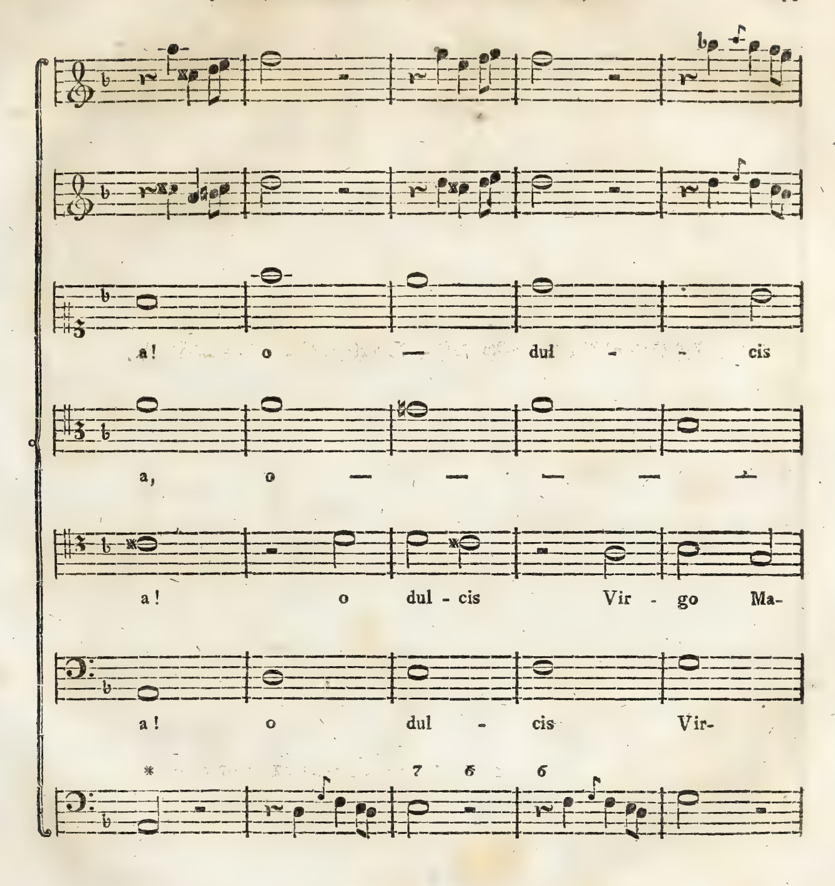

de.
sten - de.
de o - sten - - de.
de o - sten - de.

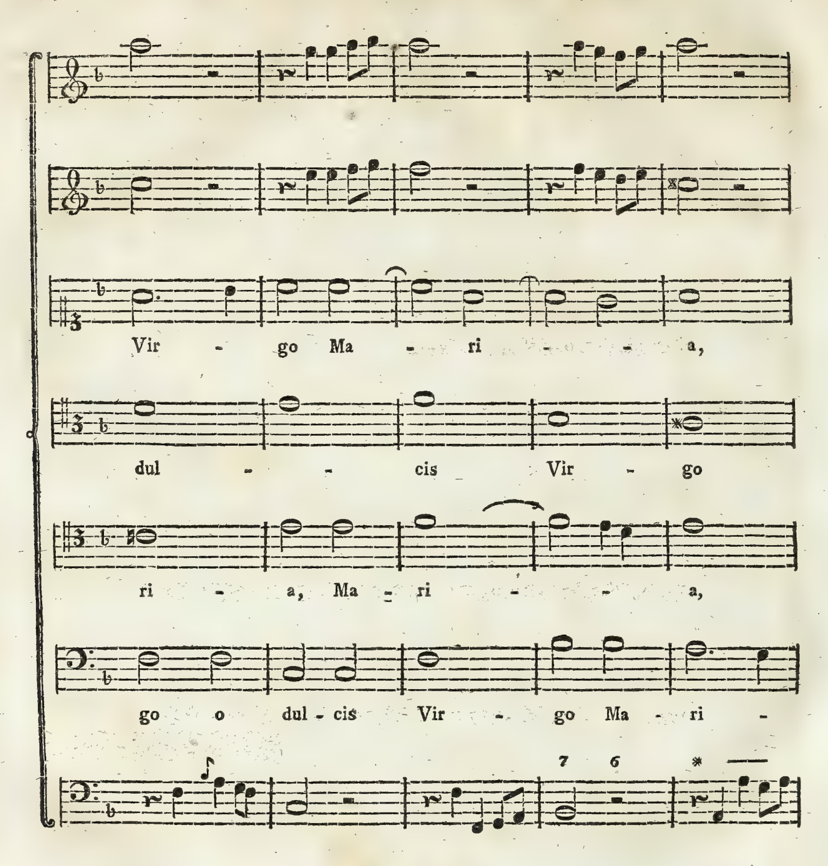

tr
O cle - mens, o pi-
O — — — —
O cle - mens, o — cle-
O cle - mens, o pi-
5/4♮ * 6 *

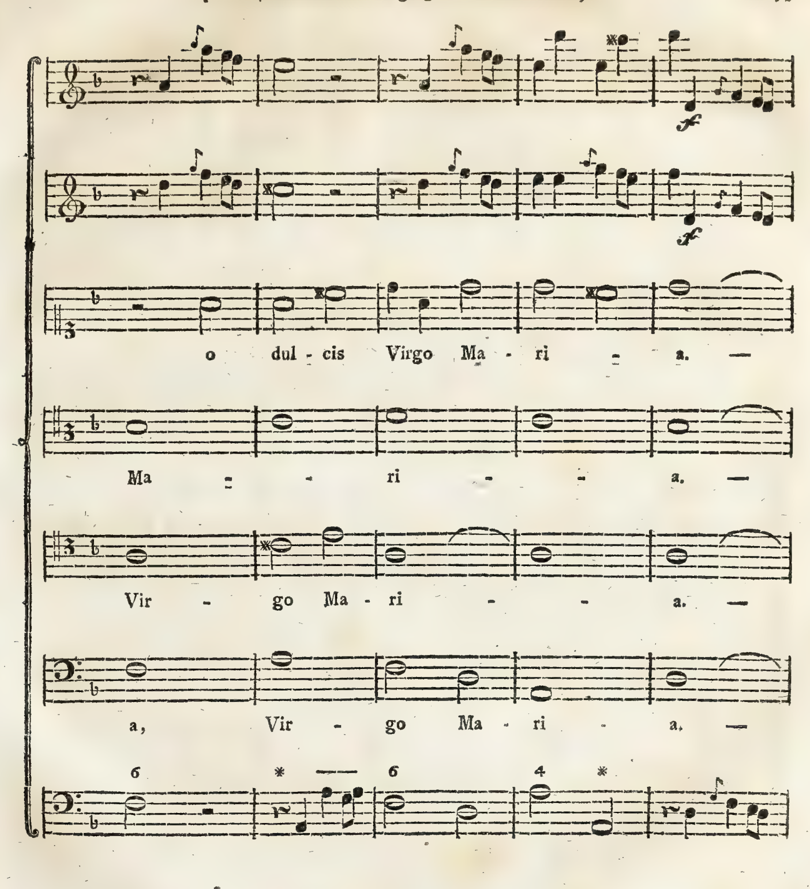

a, o dul - cis Vir - go Ma - ri-
cle - - - - -
mens, pi - a, Vir - go Ma - ri -
a, o dul - cis Vir - go Ma - ri-
6
5
*

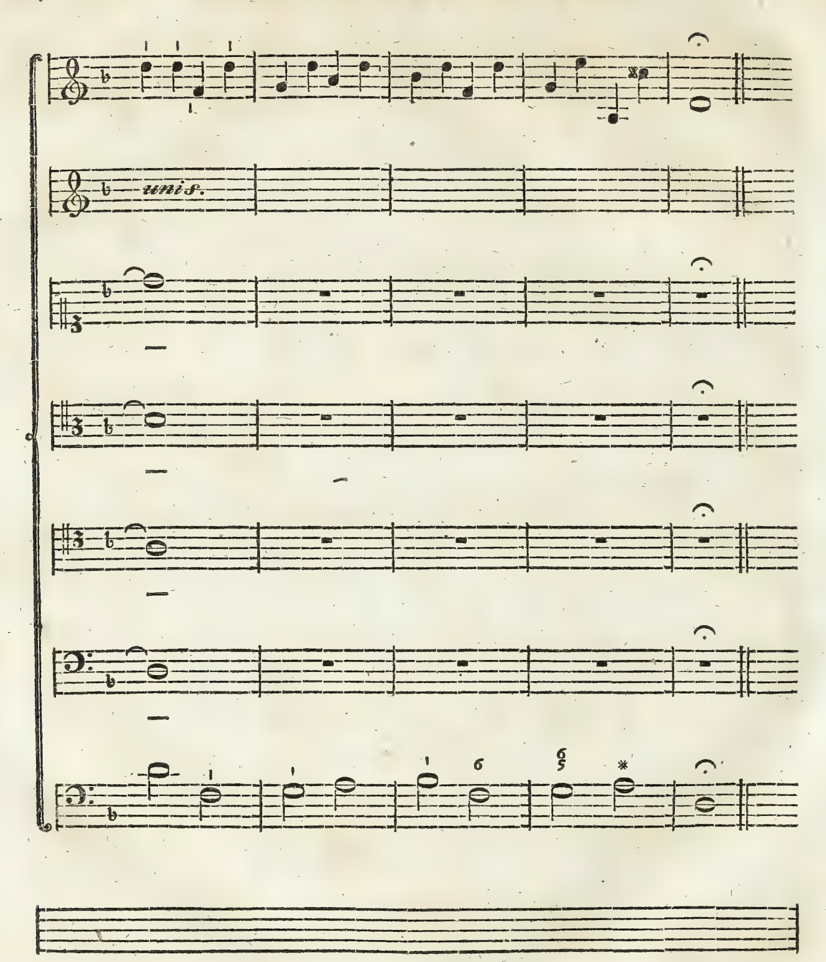

a! o pi - a, o cle-
mens, o — — — — —
a! o pi - a, o — dul-
a! o pi - a, o cle-


mens, o dul - cis Vir - go Ma - a!
— pi - - - - -
- cis Vir - go, Vir - go Ma - ri -
mens, o dul - cis Vir - go Ma - ri-
6
5
*


a! o — dul - - cis
a, o — — — — —
a! o dul - cis Vir - go Ma-
a! o dul - cis Vir-
* 7 6 6


Vir - go Ma - ri - - a,
dul - - cis Vir - go
ri - a, Ma - ri - - a,
go o dul - cis Vir - go Ma - ri -
7 6 *


o dul - cis Virgo Ma - ri - a. —
Ma - - ri - - a. —
Vir - go Ma - ri - - a. —
a, Vir - go Ma - ri - a. —
6 * — 6 4 *
f
f



Acht

Acht und zwanzigstes Kapitel.

Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint-Decime.
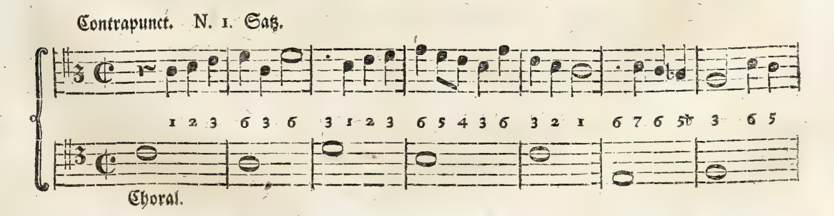
Wenn in einer Composition von zwo Stimmen die obere um eine Octave tiefer, oder die untere um eine Octave höher gegen die andere, die in ihrer Stelle bleibt, verkehret werden kann, so nennt man es (wenn auch drey- vier- und mehrstimmige Begleitung dabey ist) den doppelten Contrapunct in der Octave. Es müssen aber die Intervalle in beyden Verkehrungen auf folgende Art erscheinen:

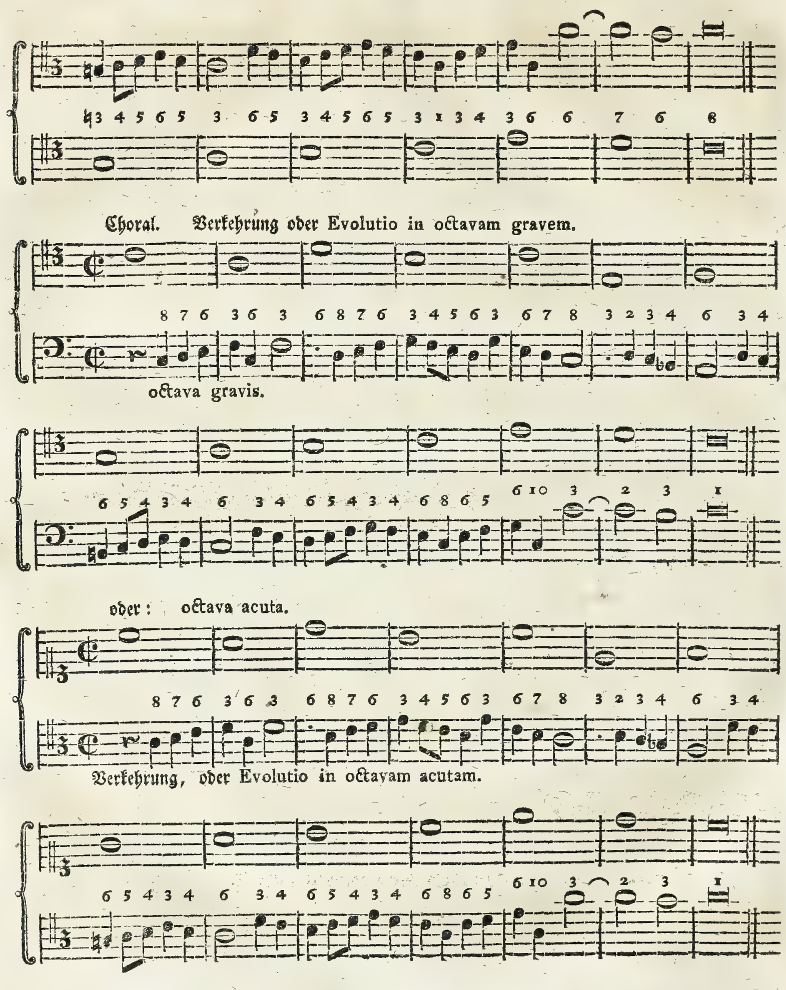
Erste Intervalle:	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
Verkehrte = =	8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus dieser Vorstellung sieht man, daß der Einklang zur Octave; die Secunde zur Septime; die Terz zur Sexte; die Quarte zur Quinte; die Quinte zur Quarte; die Sexte zur Terz; die Septime zur Secunde; die Octave zum Einklange dienen müsse.

NB. Die verminderten Intervalle werden in beyden Verkehrungen zu übermäßigen; die kleinen zu großen: die großen aber zu kleinen; und so umgekehrt. Hier sollte man also über die reine Octave im ersten Satze nicht hinaus schreiten. Doch pflegt man manches Intervall, grösser als die Octave, um einen recht schönen Gegensatz zu bekommen, bisweilen anzubringen. NB. Dergleichen Intervalla duplicata müssen aber allezeit nur als simplicia angesehen und so in der Orgelstimme beziffert werden. Die gebundene None bleibt hier verbothen; weil im ächten Contrapuncte der Octave aus 9, 8 = 2, 1. in dem der Decime-Quinte aber 7, 8. hinab, durch Auflösung entstünde.

Hier sind ein Paar Beyspiele, wovon das erste gut, das zweyte aber fehlerhaft ist:

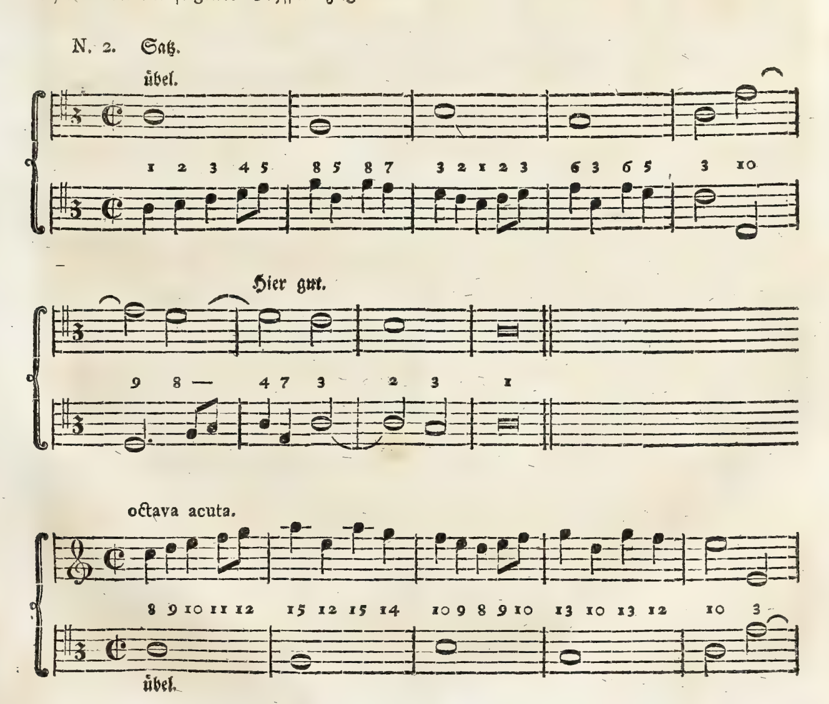


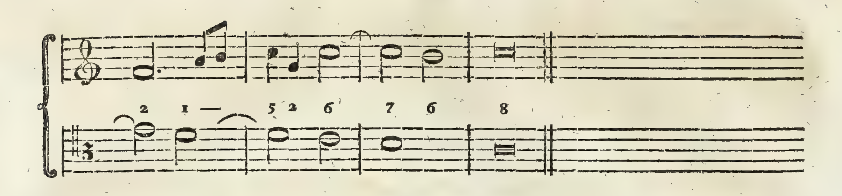

Choral. Verkehrung oder Evolutio in octavam gravem.
octava gravis.
oder: octava acuta.
Verkehrung, oder Evolutio in octavam acutam.

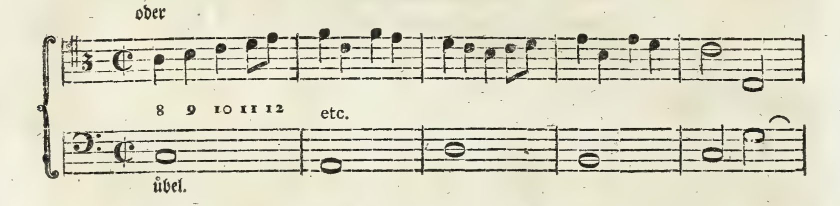
Die

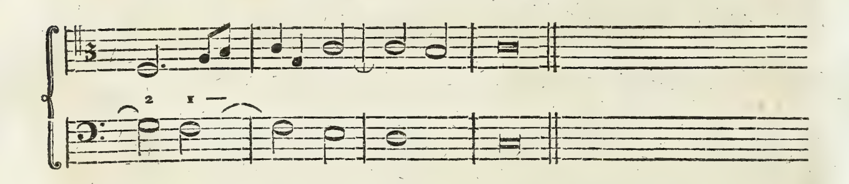
Die Verkehrung der Oberstimme in die Octave hinab (da sie alsdann zur Unterstimme, die andere aber in ihrer vorigen Lage zur Oberstimme wird,) heißt auf lateinisch: Inversio, oder Evolutio in octavam gravem. Die Verkehrung der Unterstimme in die Octav hinauf (da sie alsdenn zur Oberstimme, die andere Stimme aber, ohne Versetzung, zur Unterstimme wird) heißt Inversio, oder Evolutio in octavam acutam.

Wenn die Secunde zur None, die Terz zur Decime, die Quarte zur Undecime, die Quinte zur Duodecime, die Sexte zur Terzdecime, die Septime zur Quartdecime, die Octav zur Quintdecime wird, so taugen die Verkehrungen zum doppelten Kontrapuncte der Octave nicht. Wie das folgende Beyspiel zeigt:
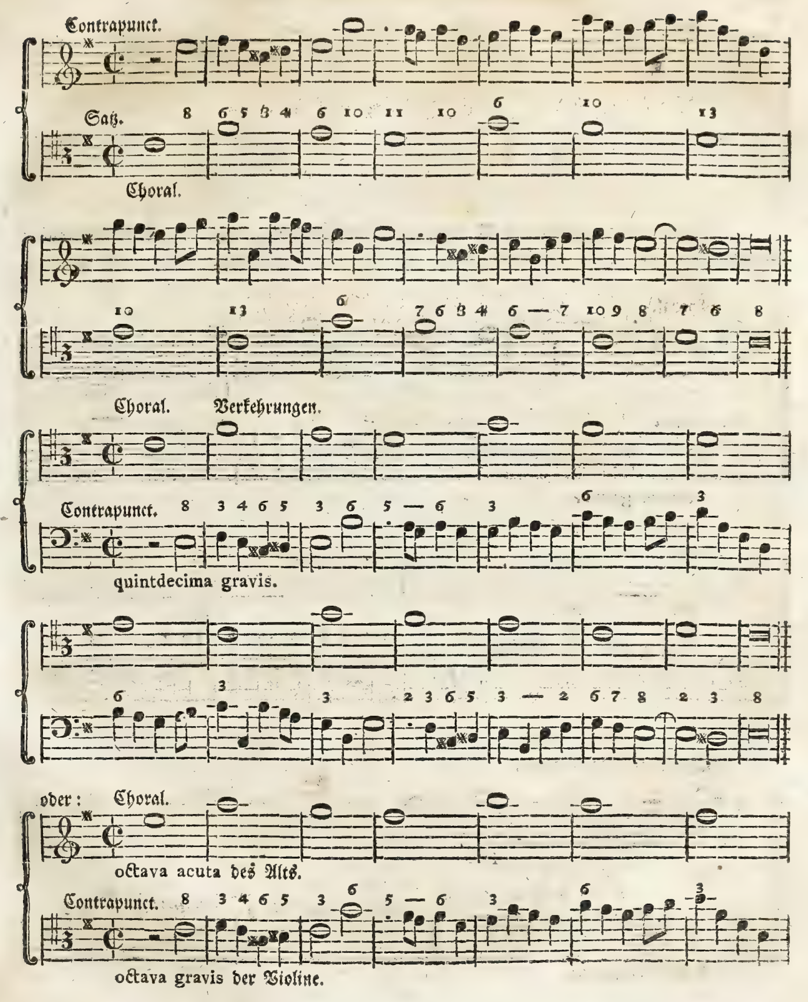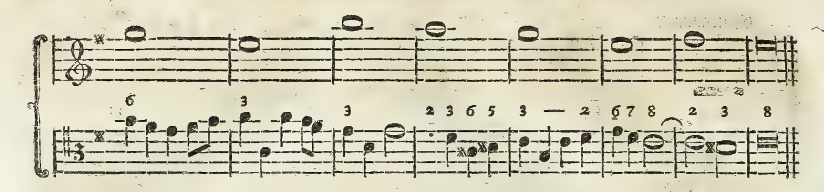








NB. An diesen fehlerhaften Verkehrungen ist das Unter- und Uebersetzen des Satzes selbst Ursach. Diese zwo Verkehrungen müßten mit einfachen Intervallen, (Ziffern) nach der ersten Vorstellung des Satzes beziffert werden, mithin würde keine Veränderung der Intervallen entstehen; weil die durchgehenden Nonen hier nur erhöhte Secunden; die Decimen nur erhöhte Terzen u. s. w. sind. Will man aber dennoch aus solch einem fehlerhaften Contrapuncte der Octave einen regelmäßigen heraus bringen (welches leichter mit Violin- als Singstimmen geschehen kann) so muß man eine von beyden Stimmen, mit welcher es thunlich ist, um zwey Octaven höher, oder tiefer, nämlich in die ächte Quintdezime, versetzen, und die andere in ihrer ersten Lage lassen; oder man versetzt beyde Stimmen nur um eine Octave; die untere nämlich um eine Octave hinauf, und die obere um eine Octave herab; z. B.

Contra


Contrapunct.
Satz.
8 6 5 3 4 6 10 11 10 6 10 13
Choral.
10 13 6 7 6 3 4 6 — 7 10 9 8 7 6 8
Choral. Verkehrungen.
Contrapunct.
8 3 4 6 5 3 6 5 — 6 3 6 3
quintdecima gravis.
6 3 3 2 3 6 5 3 — 2 6 7 8 2 3 8
oder: Choral.
octava acuta des Alts.
Contrapunct.
8 3 4 6 5 3 6 5 — 6 3 6 3
octava gravis der Violine.



Folgende sonst gewöhnliche Verkehrungen sind fehlerhaft, weil die ersten Intervallen zusammengezogen, hier zu oft erscheinen, wie die mit NB. bezeichneten Takte anzeigen.

Choral.

NB. NB. NB.

Contrapunct.

octava gravis.
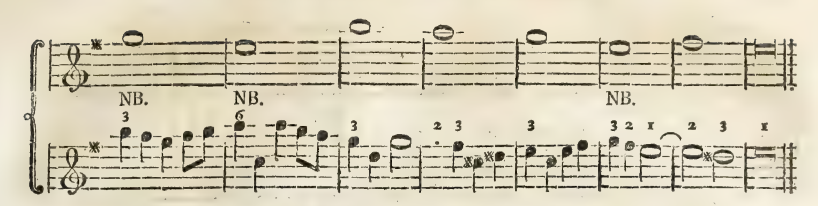
NB. NB. NB.

Choral in octava acuta.

NB. NB. NB.

oder

Erster Contrapunct.
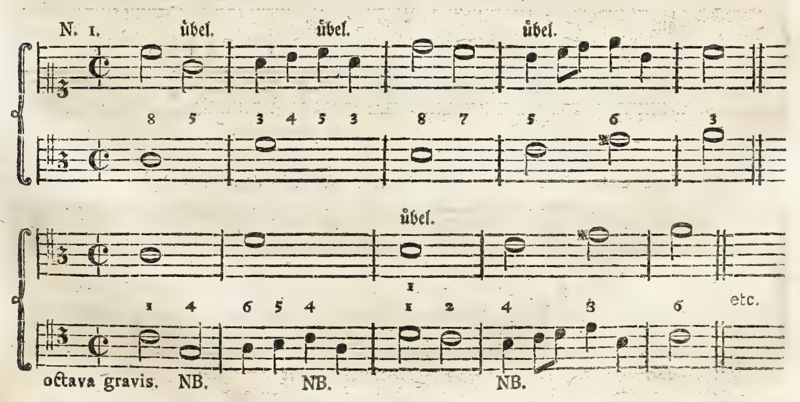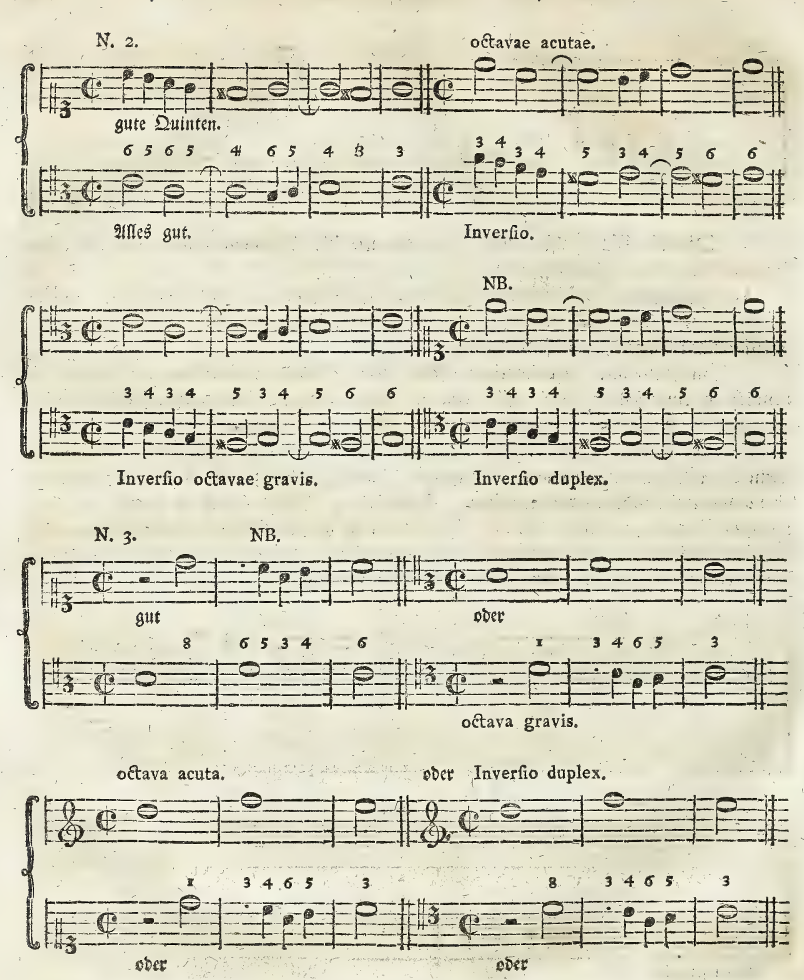


Die erste Regel also zu diesem Contrapuncte ist: daß man so leicht nicht über das Intervall der Octave hinaus schreite.

Die zweyte: daß man die Octave niemals sprungweise in einer Streichnote anbringen darf; weil in den Verkehrungen der leere Einklang daraus wird. NB. in drey- und vierstimmigen Sätzen fällt diese Regel weg.
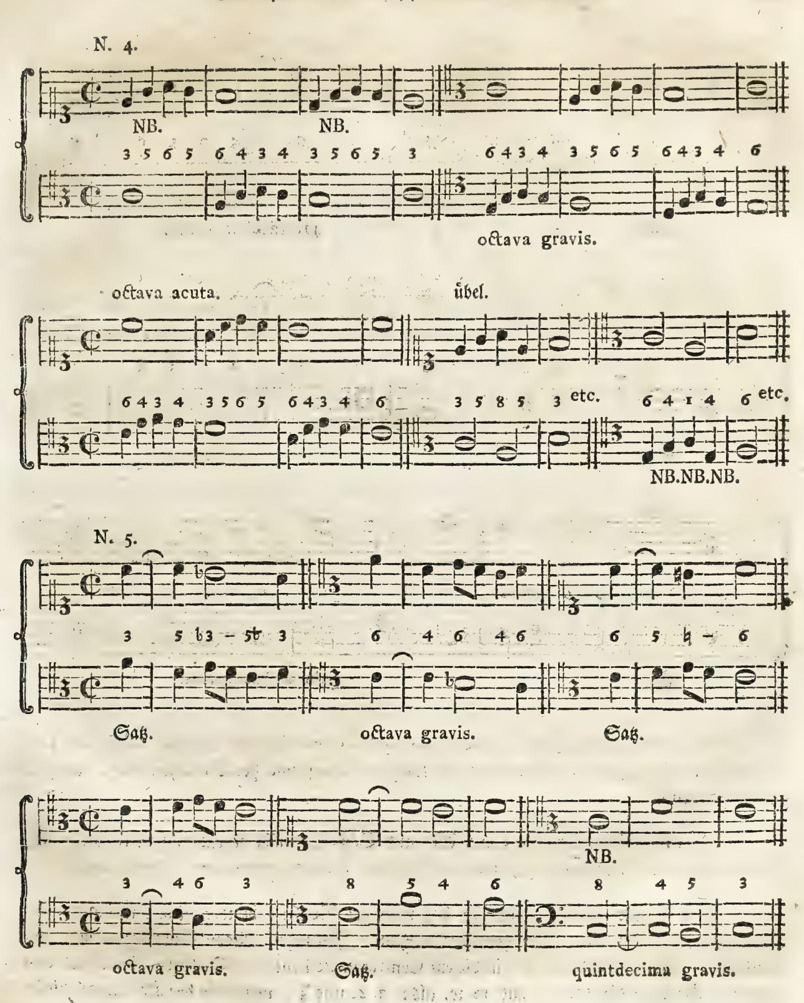
In zwey- und mehrstimmigen Sätzen ist die Octave in einer kurzen Bindung, die nemlich nur einen halben Streich gilt, erlaubt; nicht minder im Durchgange stuffenweise und sprungweise; Auch im Anfange und am Ende, gleich wie der Einklang.
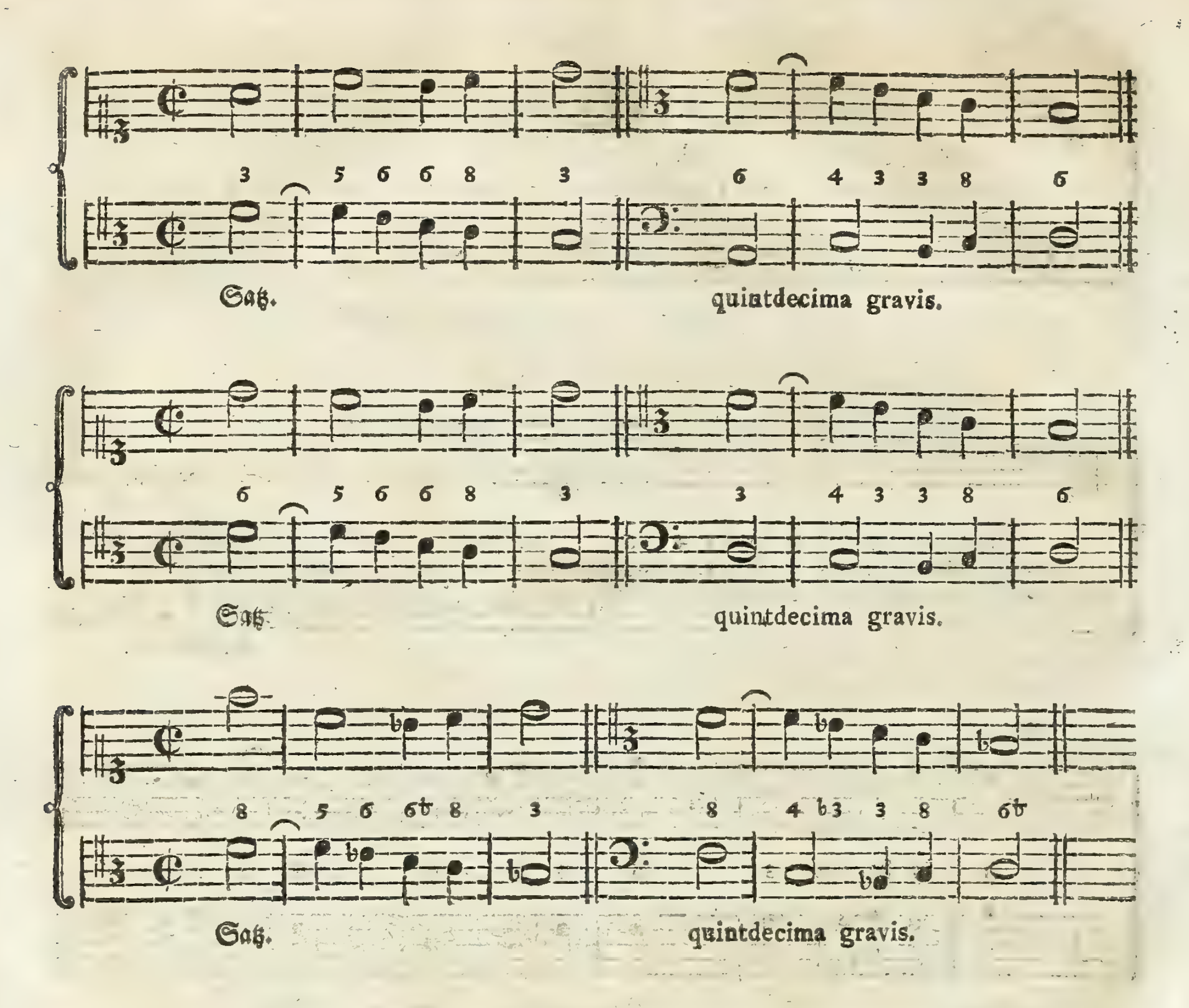
Die dritte Regel ist, daß man die reine Quinte nicht sprungweise, auch nicht, wenn beyde Stimmen stufenweise einhergehen, anbringen darf; weil in den Verkehrungen eine unvorbereitete Quarte daraus würde. Siehe No. 1. Wohl aber ist sie erlaubt im regelmäßigen Durchgange Siehe No. 2. Auch wenn sie in den Verkehrungen zur Quarte als Fuxische Wechselnote, oder verkehrte Wechselnote wird, und ihre Vorbereitung einen Terzen- oder Sexten- oder Octaven-Accord hat. Siehe bey No. 5.




N. 2.
octavae acutae.
gute Quinten.
6 5 6 5 4 6 5 4 3 3
3 4 3 4 5 3 4 5 6 6
Alles gut.
Inversio.
NB.
3 4 3 4 5 3 4 5 6 6
3 4 3 4 5 3 4 5 6 6
Inversio octavae gravis.
Inversio duplex.
N. 3.
NB.
gut
oder
8 6 5 3 4 6
1 3 4 6 5 3
octava gravis.
octava acuta.
oder Inversio duplex.
1 3 4 6 5 3
8 3 4 6 5 3
oder
oder

N. 4.


N. 4.
NB.
NB.
octava gravis.
octava acuta.
übel.
etc.
etc.
NB.NB.NB.
N. 5.
Satz.
octava gravis.
Satz.
NB.
octava gravis.
Satz.
quintdecima gravis.



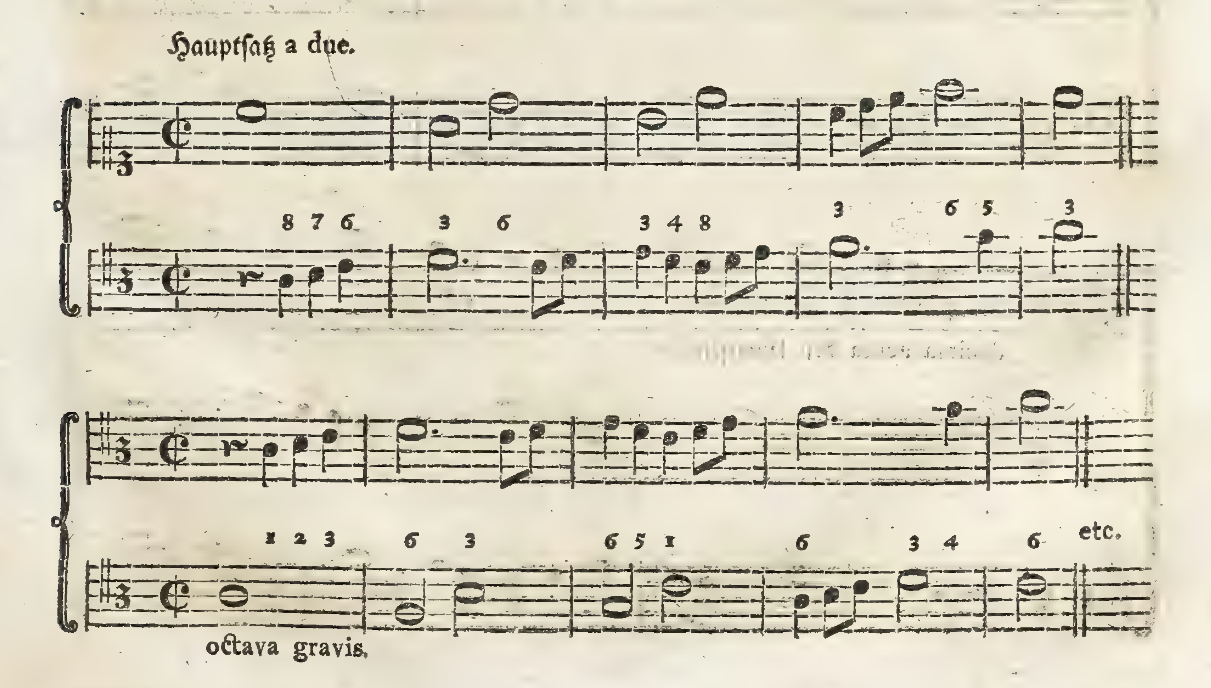
Das NB. bey No. 2 mit dem Discant- und Tenor-Schlüssel bedeutet, daß man beyde Verkehrungen zugleich, nämlich in die Octave hinauf und herab machen darf, wenn es die Noth erheischt.

Das NB. aber unter No. 5. mit Alt- und Baß-Schlüssel bedeutet, daß es besser sey, wenn bisweilen die Decimequinte, um den Einklang a due zu vermeiden, gemacht werde.

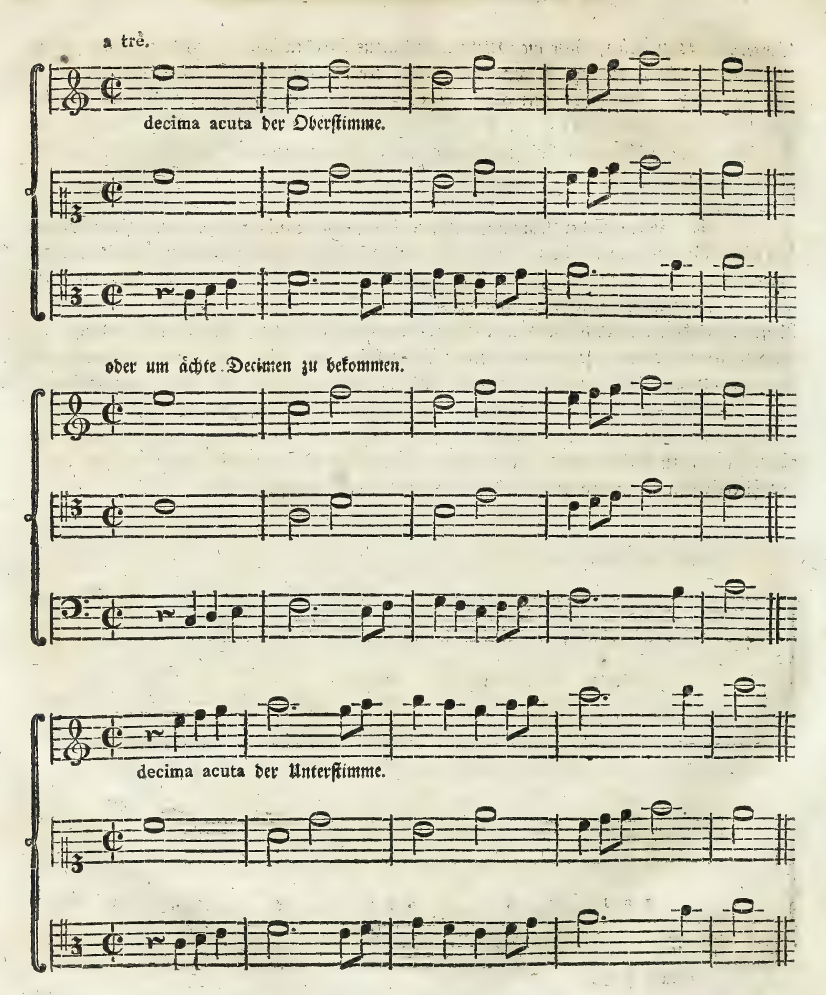
Die vierte Regel endlich ist: daß man zwo Nonen gebunden nicht anbringen solle. Die Ursach dessen ist oben schon gemeldet worden. Im regelmäßigen Durchgange aber sind sie erlaubt. Sie werden aber hier in diesem Contrapuncte lieber als Secunden betrachtet und beziffert, gleichwie die 10. 11. und 12 ꝛc. als: 3. 4. und 5.; weil man der Hauptregel dieses Contra=

Contrapunctes zu Folge, über die Octave nicht hinaus schreiten soll. Doch wenn eine vorsetzlich gemacht wird, so steht sie am besten neben der Octave, oder Decime, den Augen zu Liebe, z. B. 8. 9. oder 9. 10. oder 9. 10. oder 8. 9. 10. und 10. 9. 8. ist besser zu sehen und im Generalbasse zu spielen, als: 8. 2. oder 2. 10. oder 8. 2. 3. und 3. 2. 8. Die Quarten, die Septimen und die Secunden sind sowohl gebunden, als im regulären und irregulären Durchgange erlaubt.

NB. Wenn in der Hauptcomposition eines zweystimmigen Contrapunctischen Satzes von dieser Gattung nur die Terz, die Sexte, und die Octave immer wechselsweise als Streichnoten erscheinen, wenn zwo gleiche Consonanzen, das ist: zwo Terzen oder Sexten (zwo Quinten oder Octaven bleiben ohnehin verbothen) gleich nacheinander vermieden, und keine Dissonanz anders als durchgehend angebracht; wenn endlich nur die Seiten- und widrige Bewegung gebraucht wird: so kann eine solche Composition ganz leicht drey- und vierstimmig im Contrapuncte der Decime zugleich gemacht werden; und zwar so, daß keine freye Stimme, welche den Satz oder Gegensatz nicht hätte, nothwendig ist, und daß zugleich auch die bestimmte Tonart des ersten Satzes beybehalten wird. Dreystimmig wird sie, wenn entweder der obern oder untern Stimme die Oberterz durchaus beygefügt wird; vierstimmig wird sie, wenn sowohl der obern als untern Stimme die Oberterz durchaus zugestellet wird. Z. B.



a tre.


a tre.
decima acuta der Oberstimme.
oder um achte Decimen zu bekommen.
decima acuta der Unterstimme.

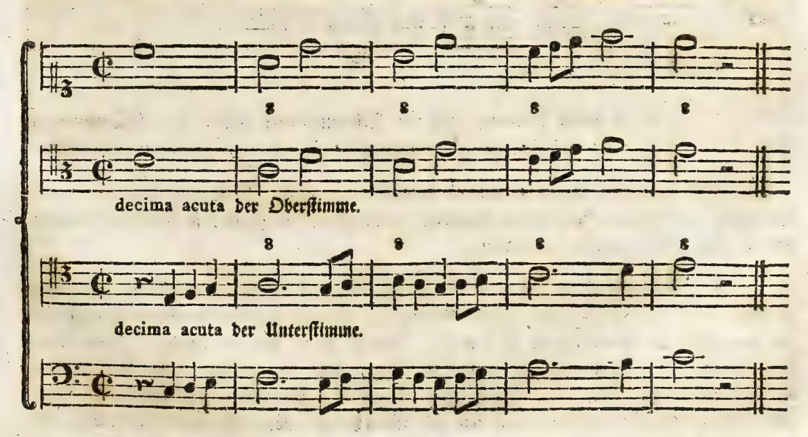
a quat-

a quattro.

decima acuta.

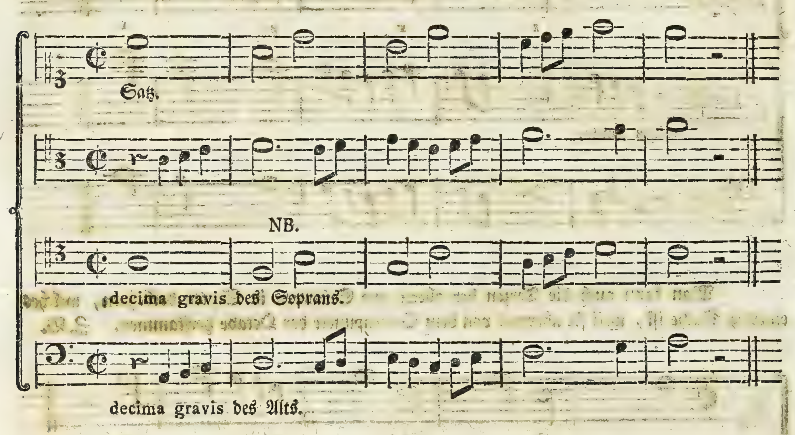
decima acuta.

Man kann auch die Terzen der obern zwo Stimmen in Sexten verkehren, welches einerley Sache ist, weil sie abermal von dem Contrapuncte der Octave herstammen. Z. B.



Diese Lage oder Stellung der Harmonie ist schöner und vollstimmiger als die vorige; weil hier, statt der obigen leeren Einklänge, Octaven hervorgebracht werden.

NB. Dieses Beyspiel kann schon als eine vorläufige Lehre des doppelten Contrapunctes der Decimae acutae angesehen werden. Wollte man in diesem zweystimmigen Hauptsatze zu beyden Stimmen die Unterterz setzen, so wäre es der doppelte Contrapunct der Decimae gravis. Z. B.
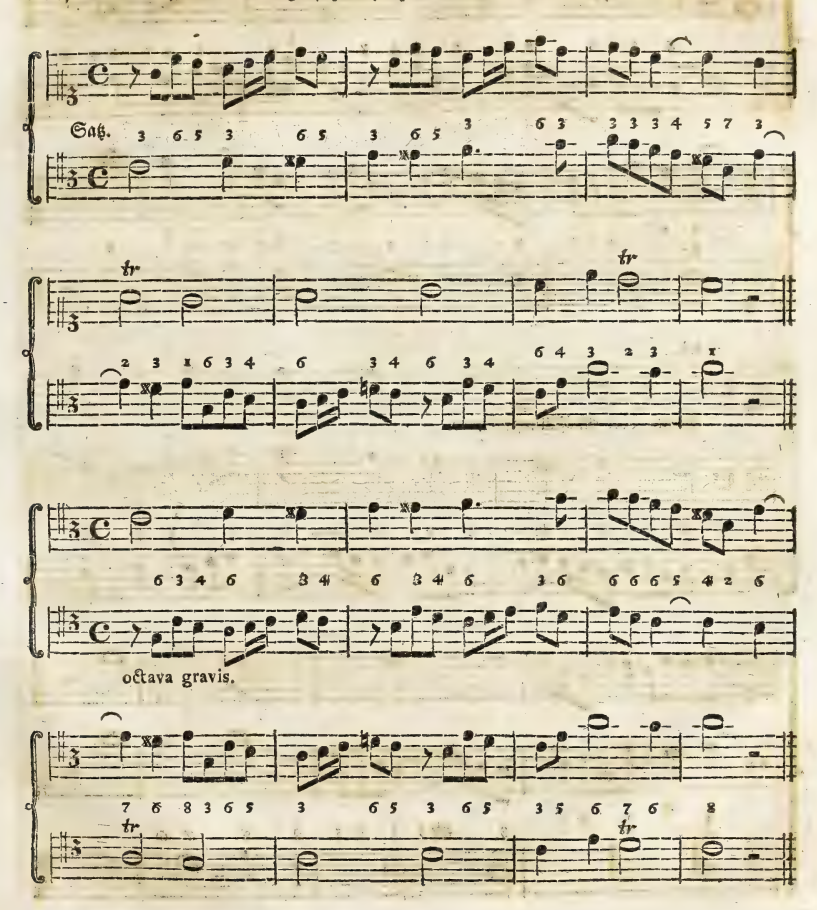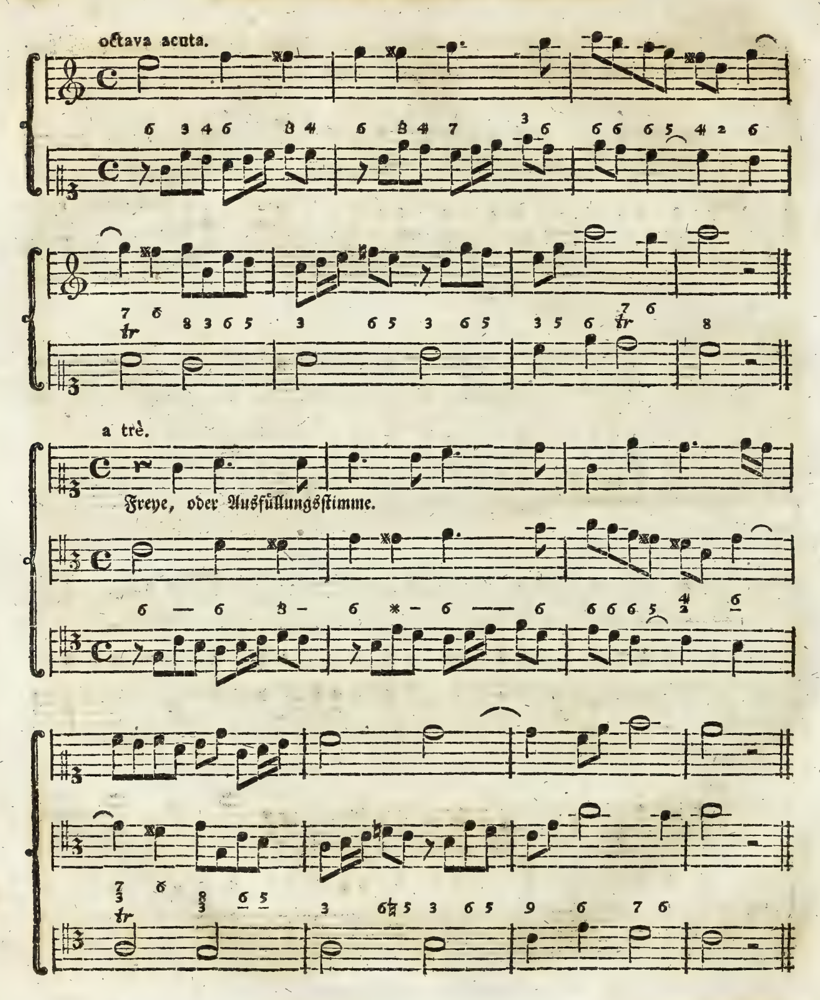


Das NB. im Tenor bedeutet, daß der Tritonus- oder übermäßige Quartensprung öfters sowohl in diesem als im folgenden Contrapuncte alla Duodecima geduldet werden müsse.

Hier wurde die Tonart C dur ins A moll verwandelt. Will man noch in mehrere verwandte Tonarten mit dem ersten Beyspiele der Oberdecimen gehen, so ist es auch erlaubt, und oft nützlich eine Fuge zu verlängern.

Den doppelten Contrapunct der Octave braucht man also zu einem Choral, wie schon gezeigt worden. Auch zu einem freyen Gesang oder Zwischensatze oder Mittelgesange, in welchem Styl das Stück immer seyn mag. Meistentheils aber in Fugen, worin man ihn, so oft es möglich ist, mit dem Hauptsatze, oder Gegensatze, oder Zwischensatze anzuwenden pflegt. Hierüber folgen zwey Beyspiele, deren das erste aus C dur geht, und einen Zwischensatz vorstellt; nach den zwo Versetzungen aber mit einem freyen Discant, hernach auch mit einem freyen Basse dreystimmig gemacht wird. Das zweyte Beyspiel ist eine

eine kurze Orgelfuge in D dur, worinn der doppelte Contrapunkt der Octave durchaus, bald oben, bald unten, mit dem Gegensatze beybehalten wird.





Oder

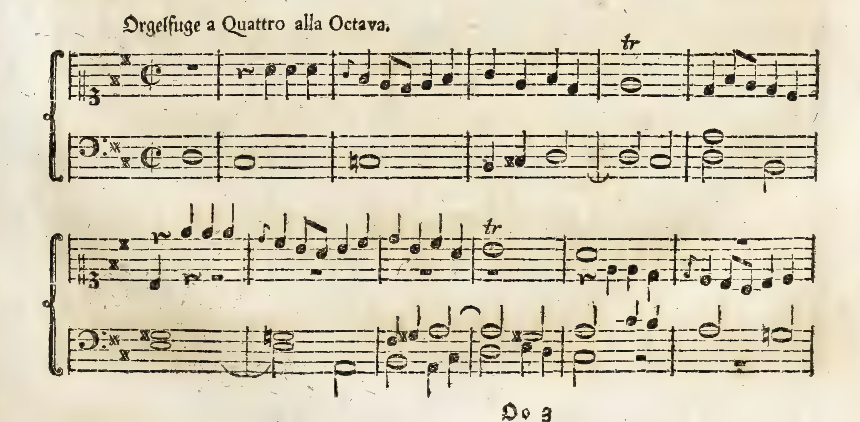
Oder

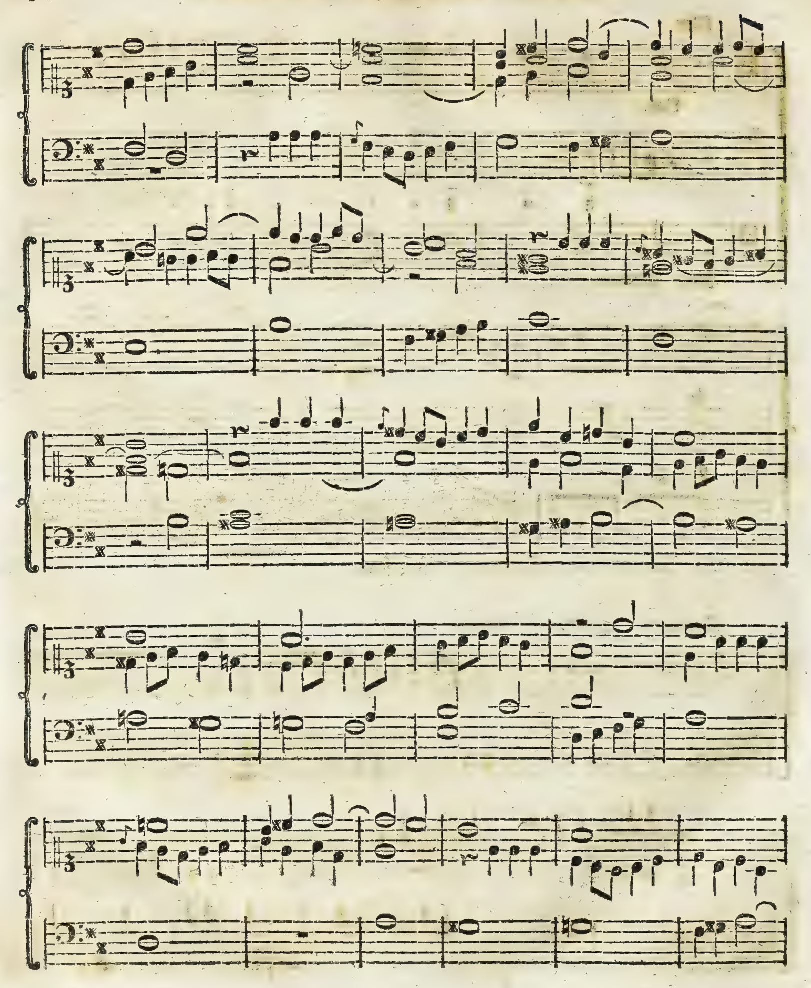
Satz.
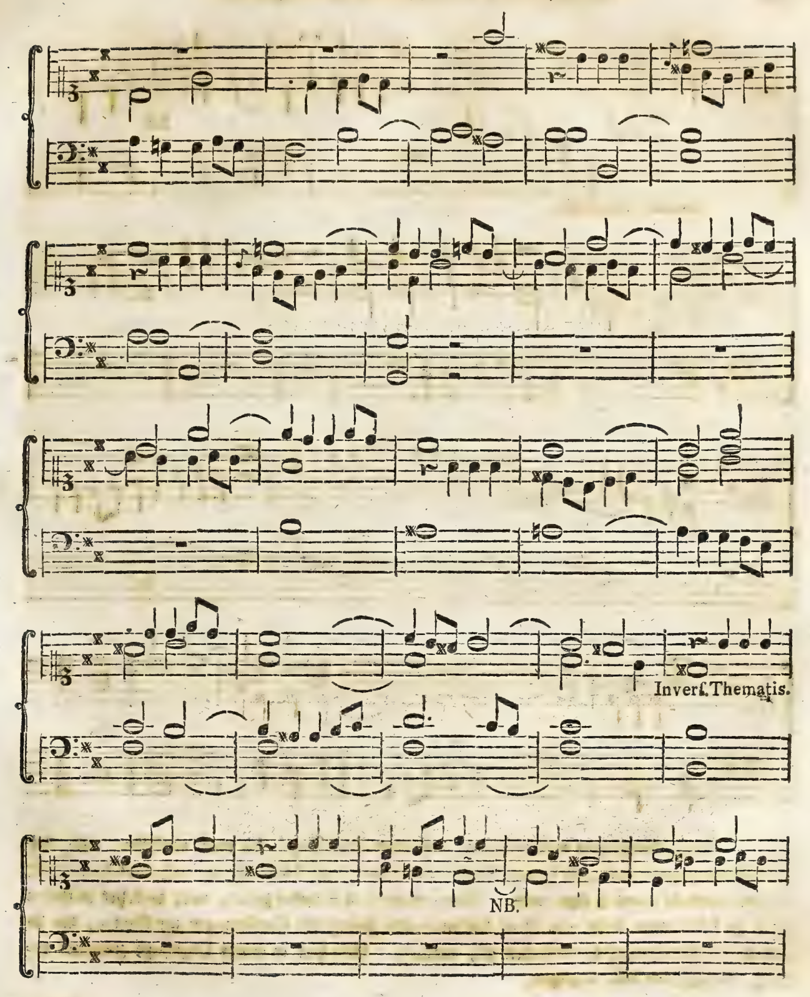
Freye Stimme.

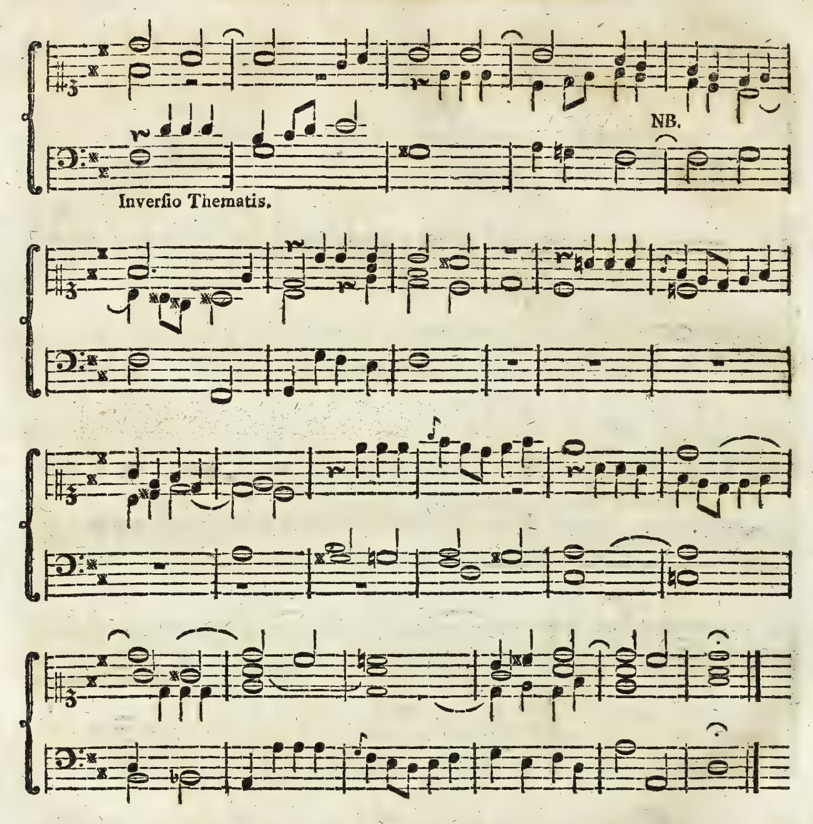
NB. Auch eine vierte Stimme darf frey seyn.

Orgelfuge a Quattro alla Octava.






Inverſ. Thematis.
NB.



Einige Satzlehrer wollen haben, daß man einer Fuge, die man umkehren will, keine Bindung geben solle: sie haben Recht, wenn man das Contrathema auch verkehren will; welches niemals thunlich seyn wird. Wenn man es aber weder gerad, noch verkehrt mitsetzen will, so kann man leicht ein Paar laufende oder springende Consonanzen zur Ligatur, die in dem verkehrten Hauptsatze enthalten ist; machen. Wie hier in dieser Orgelfuge zweymal geschah, welches die NB. anzeigen.

Neun und Zwanzigstes Kapitel.

Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz.

Diese Gattung des strengen Satzes gesellt sich gern zu dem vorhergehenden alla Octava in drey- und mehrstimmigen Sätzen.

Man muß sie aber vorhin zweystimmig wohl erlernen; wozu die Verkehrung (evolutio vel inversio) folgendermaßen ausfällt.
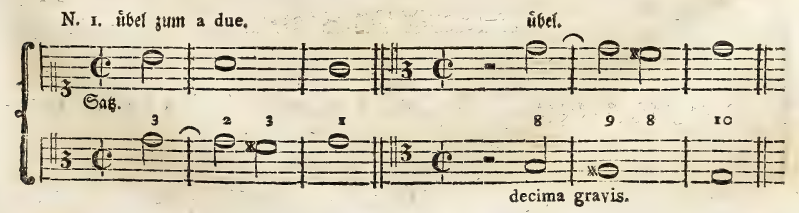
Intervalle:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Verkehrung:	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
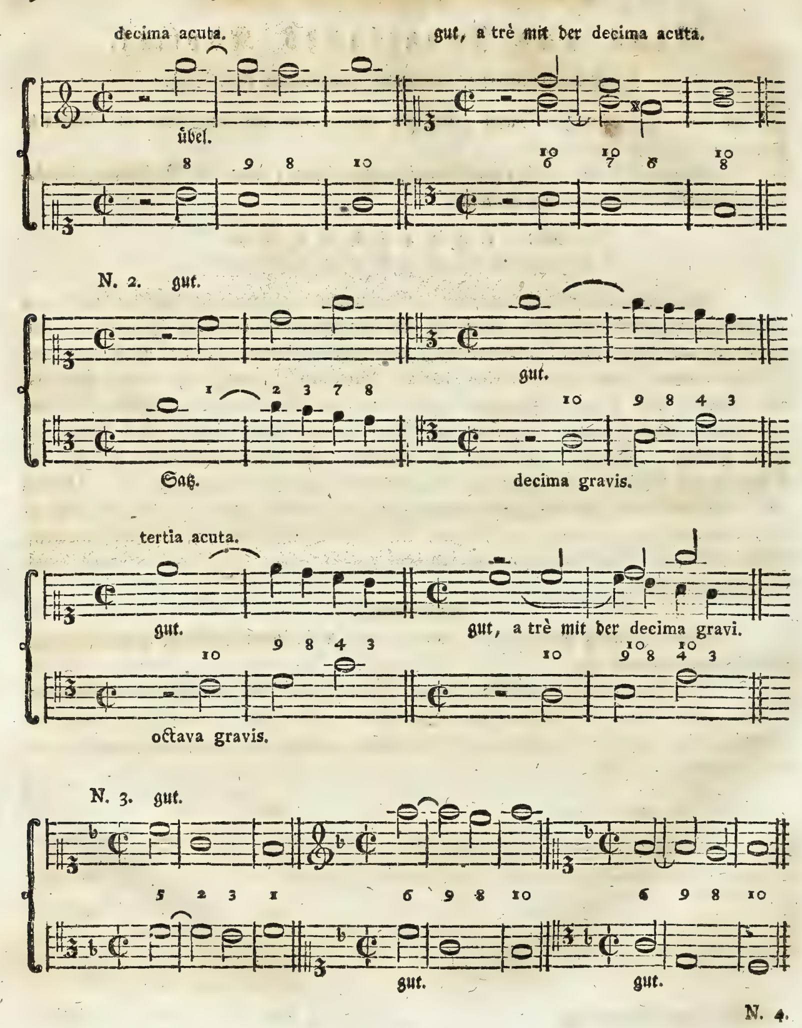
Man bedient sich dieses doppelten Contrapunctes, gleichwie des vorhergehenden und folgenden meistentheils in Fugen, sowohl bey dem Hauptsatze (Thema) als Gegensatze (Contrathema) und Zwischensatze (Intermedium), und heißt auf lateinisch Contrapunctum duplex in decima acuta, wenn durchaus eine oder zwo Stimmen zu einem dieser dreyen Sätze in Oberdecimen, oder Terzen einhergehend gemacht werden; Contrapunctum duplex in decima gravi aber, wenn durchaus eine oder zwo Stimmen in Unterdecimen, oder Terzen gemacht werden. Zuweilen wirft dieser Contrapunct, folgenden Anmerkungen gemäß, im a Quattro eine Oberterz, der Decime und eine Unterterz, oder Decime zugleich aus. Oefters aber, besonders wenn man die gerade Bewegung da und dort im Hauptsatze schon angebracht hat, muß man im a tré eine freye Stimme, und im a Quattro zwo freye Stimmen machen; folglich bleibt nur einer Stimme, wie bey dem zweystimmigen Satze die Versetzung dieses Contrapunctes übrig.

Anmerkungen.

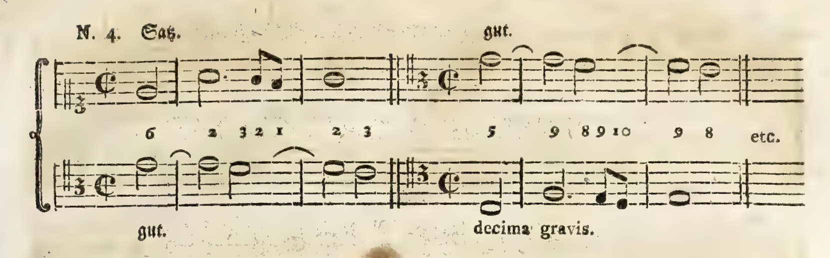
Der Einklang wird hier zur Decime, welcher in jedem Tacttheile oder Tactgliede im a due schon erlaubt ist.

Die Secunde wird zur achten None. Es darf aber bey einer gebundenen Secunde die Terz nicht vorher liegen, sondern eine andere Consonanz, damit in den Versetzungen die gebundene None nicht von der Octav vorbereitet werde, wodurch zwo verbotene verdeckte Octaven entstünden. Z. B.
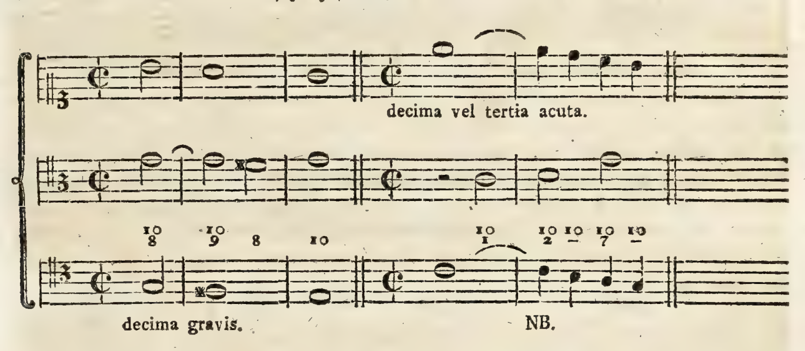



decima acuta.
gut, a trè mit der decima acuta.
übel.
N. 2. gut.
gut.
Satz.
decima gravis.
tertia acuta.
gut.
gut, a trè mit der decima gravi.
octava gravis.
N. 3. gut.
gut.
gut.

N. 4.

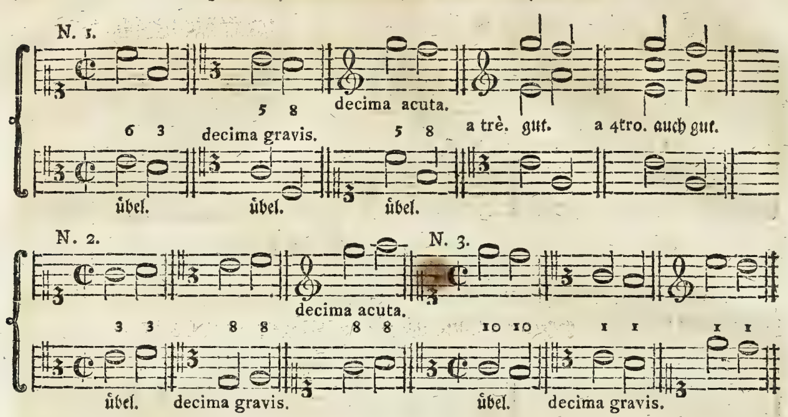


NB. Das erste Beyspiel in G wäre dreystimmig in der Decima gravi und das zweyte in C wäre in der Decima acuta fehlerhaft. Z. B.
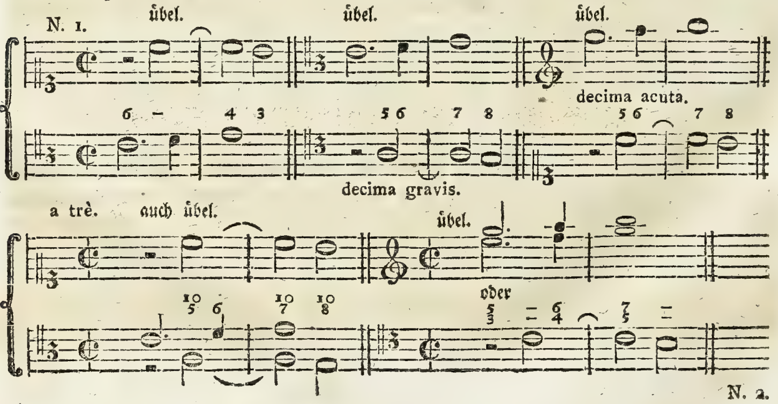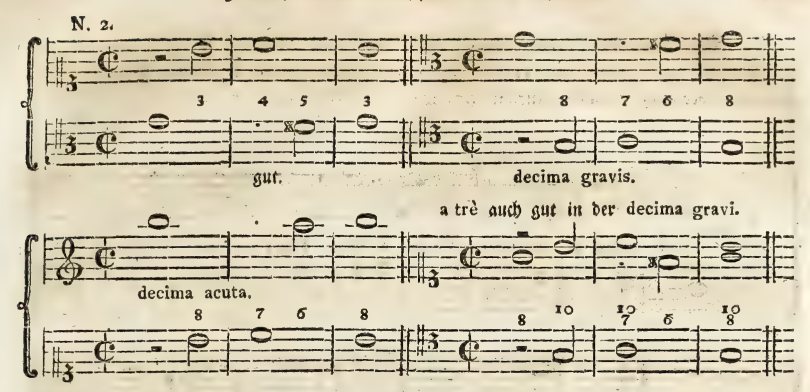


Die Beyspiele No. 3. 4. dienen zur Unterdecime, a trè, etwas schlecht; zur Oberdecime aber gar nicht.

Die Terz wird zur Octave, folglich ist, wenn der Satz in den Versetzungen nur zweystimmig bleibt, schon eine einzige Terz in der geraden Bewegung zu machen verbothen; weil daraus verdeckte Octaven entstehen. Siehe No. 1. Wenn der Satz aber drey- oder vierstimmig gemacht wird, ist eine Terz in der geraden Bewegung erlaubt, weil die dritte und vierte Stimme diesen Fehler verdecken. Zwo Terzen aber in der geraden Bewegung machen in den Versetzungen zwey gerade Octaven, folglich sind sie hier allezeit verbothen, siehe No. 2.



Die Quarte wird zur Septime, und ist in beyden Durchgängen sowohl a due, als a trè und a quatro ꝛc. erlaubt. Als Ligatur aber kann sie in der Oberstimme, da sie sich in die Terz auflösen müßte, weder zu zweystimmigen, noch mehrstimmigen Versetzungen gebraucht werden; weil daraus die verbothene Ligatur der Septime in der Unterstimme entspringen würde, nämlich 7 8. Siehe bey No. 1. Wenn die Quarte in der Unterstimme gebunden und wie gewöhnlich in die Quint (doch meistentheils in die verminderte) aufgelöset wird, ist sie im a due zweymal gut zu versetzen; im a trè aber nur in der decima gravi. Siehe No. 2. und 3.





Die Quinte wird zur Sexte. Die reine Quinte aber bleibt hier auch im zweystimmigen Satze in der geraden Bewegung angebracht, vermöge der Regeln des strengen Satzes, verbothen; obwohl in der Versetzung eine consonirende Sexte entstünde.

Die Sexte wird zur Quinte; folglich darf man im zweystimmigen Hauptsatze nicht zwo, oder mehrere Sexten in der Folge haben, weil daraus verbothene Quinten entstünden. Siehe bey No. 1. Wenn auch nur eine einzige Sext angebracht wird, darf es doch niemals in der geraden Bewegung geschehen. Siehe bey No. 2.

N. 1. übel. übel. a trè auch übel.

6 6 5 5 5 5 10 5 10 5 etc.

decima gravis.

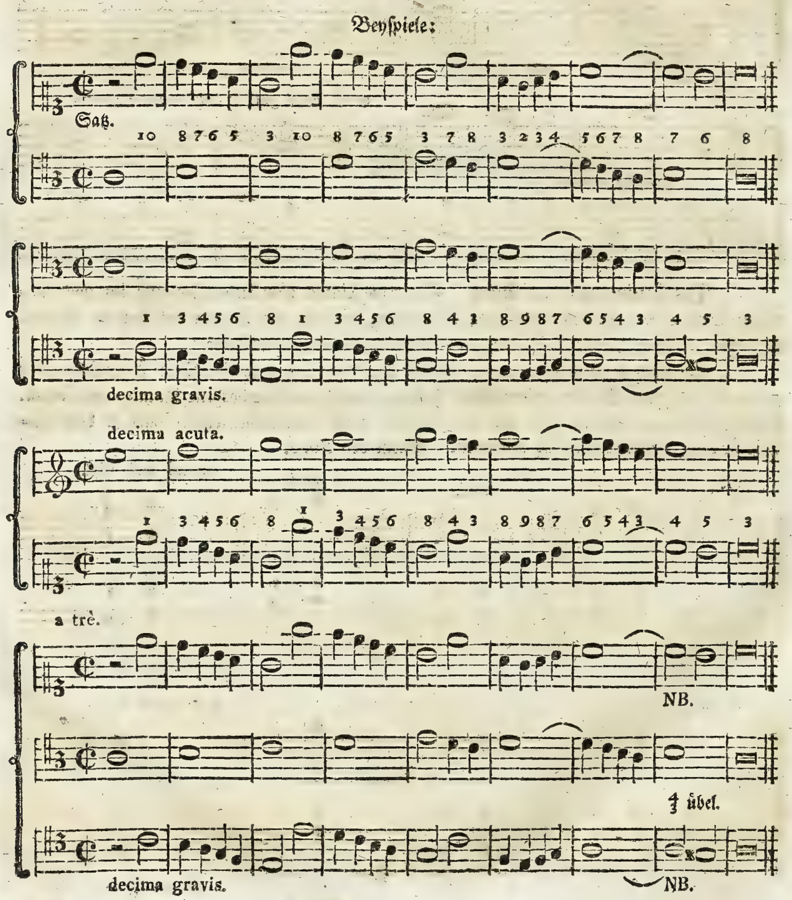
N. 2. a trè auch übel.

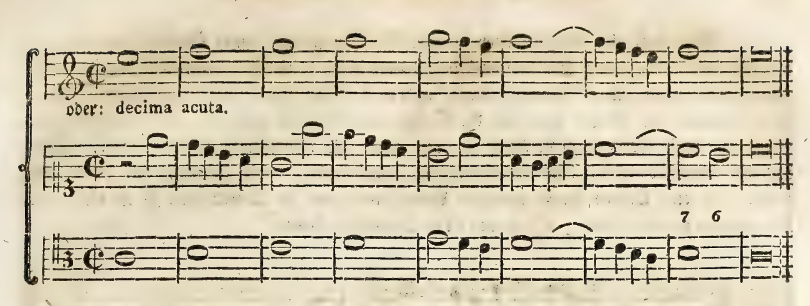
5 6 6 5 6 5 10 6 10 5 etc.

decima gravis.

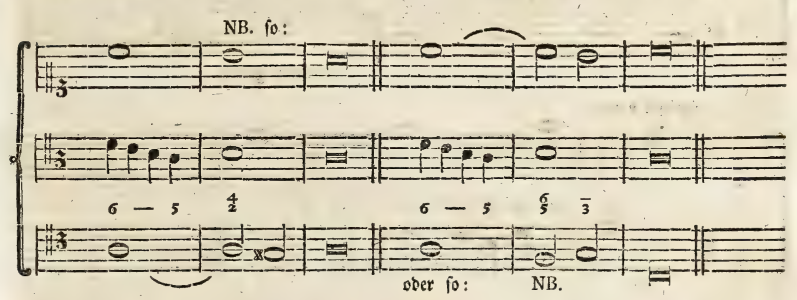
Die Septime wird zur Quarte. Sie kann also, wenn der Satz nur zweystimmig versetzt wird, durchgehend, und als Wechselnote, auch als Ligatur angebracht werden. NB. zum a trè aber taugt sie als Ligatur nicht.

Beyspiele:
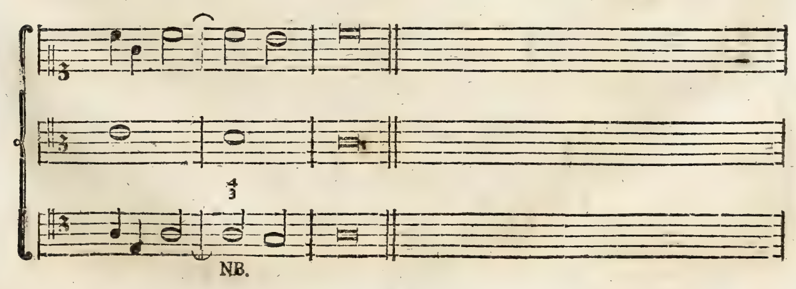




NB. Die erste Cadenz bey der decima gravi hier oben darf und muß, entweder in der obersten oder untersten Stimme abgeändert werden, wie folgt:

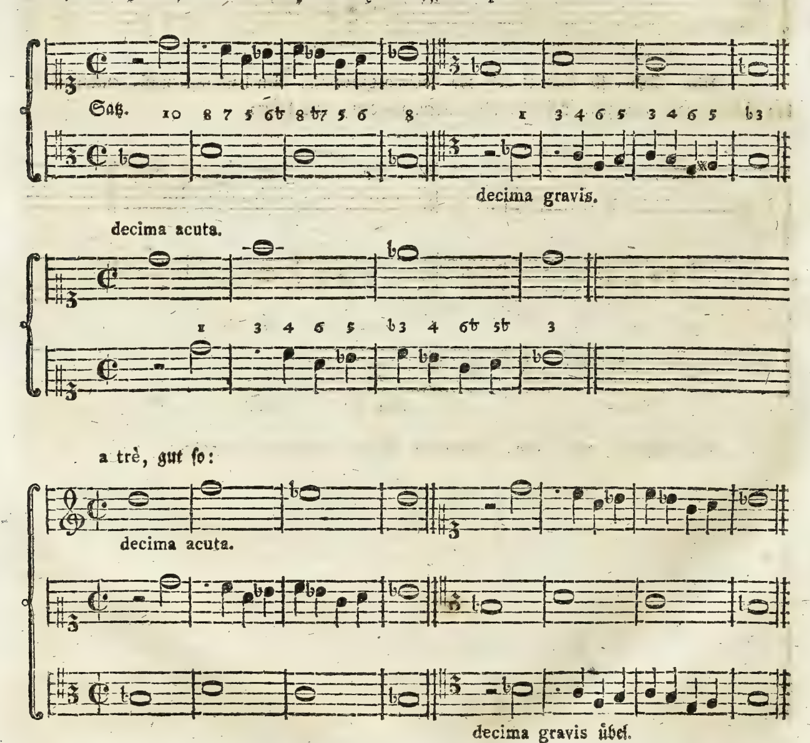


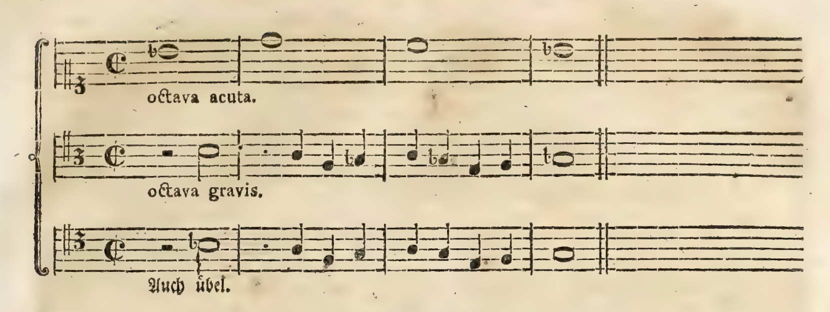
Diese Cadenz, nach Fux, Seite 179 ist auch nicht nachzuahmen.



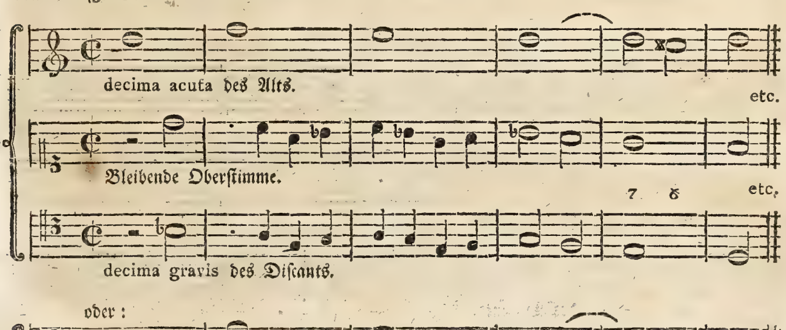
Nun

Nun noch ein Beyspiel über die Furische Wechselnoten einer Oberstimme, da nämlich die kleine oder große Septime nach der Octave in die reine Quinte herab springt; welches zum zweystimmigen Satze sehr wohl taugt; weil in den zwo Versetzungen die zweyte Wechselnote, nämlich die Quarte unten in die Sexte herabspringend entsteht. Im dreystimmigen Satze aber dieses Contrapunctes taugt sie nur, wenn die Oberdecime gemacht wird. Siehe das erste Beyspiel a tre! Im vierstimmigen taugt sie nur, wenn ebenfalls die Oberdecime zu der, um eine Octave hinab versetzten Unterstimme und die Unterdecime zu der bleibenden Oberstimme gemacht wird. Siehe das letzte Beyspiel a quatro.

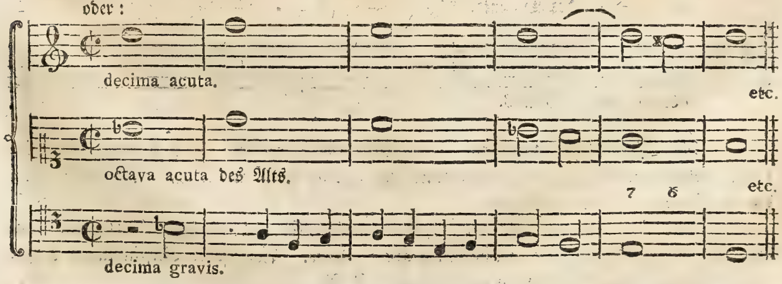


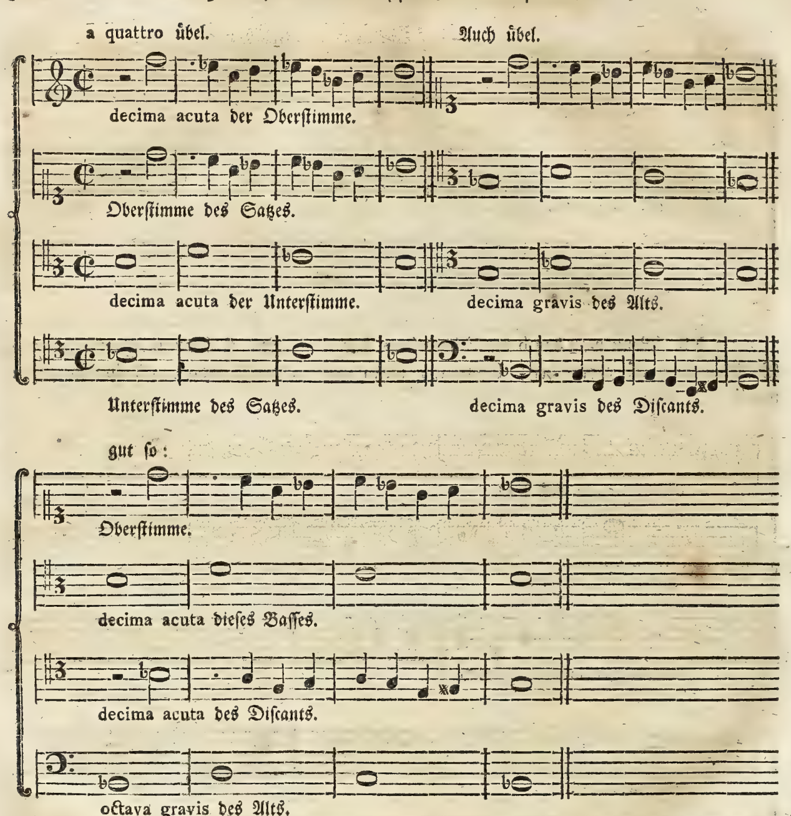


NB. Wenn man das b bey E im dritten Tacte wegläßt, so kann man noch folgende Versetzungen a trè gebrauchen; besonders, wenn man in das D moll von B dur übergehen wollte: z. B.



oder:

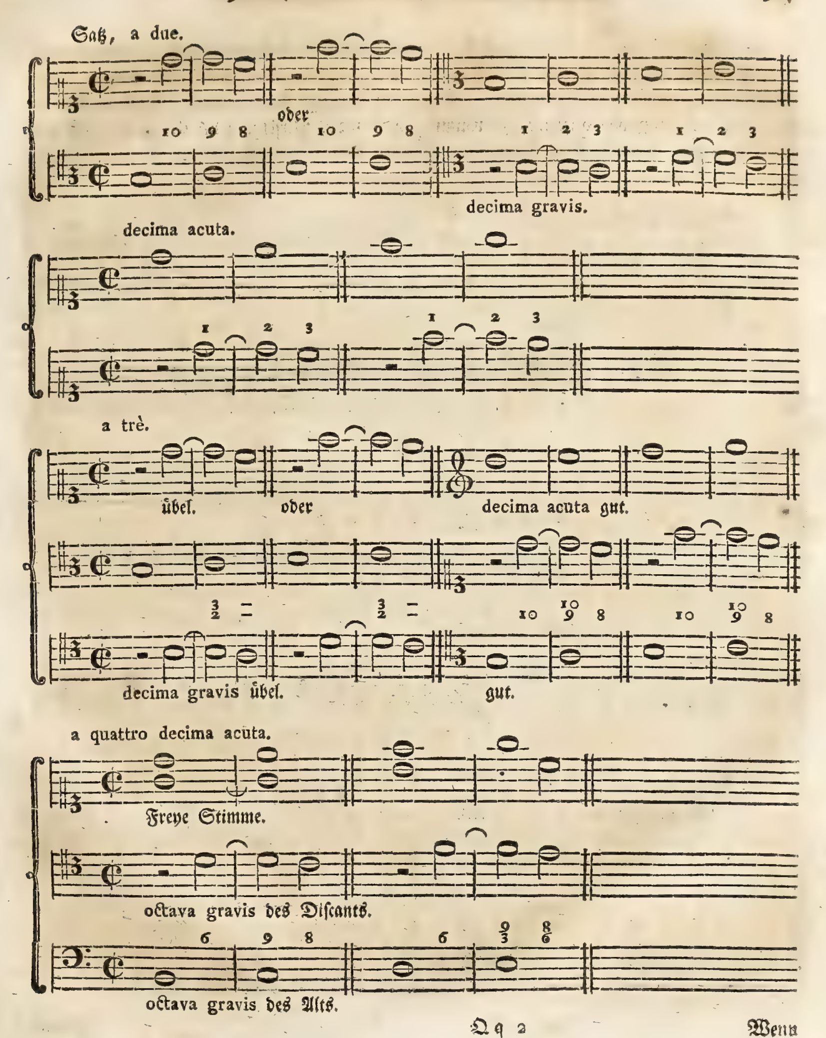




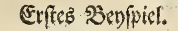
Die Octave wird zur Terz. Die None zur Secunde. Die Decime zum Einklang; folglich gilt hier fast die ganze Anmerkung über die Terz, wobey auch schon unter No. 3 die Beyspiele der Decimen stehen.

NB. Die Nonen lassen sich im zweystimmigen Satze durch beyde Versetzungen anbringen; im dreystimmigen aber nur in der decima acuta. Auch so im vierstimmigen Satze; wobey aber die vierte Stimme nur eine freye ist: Z. B.

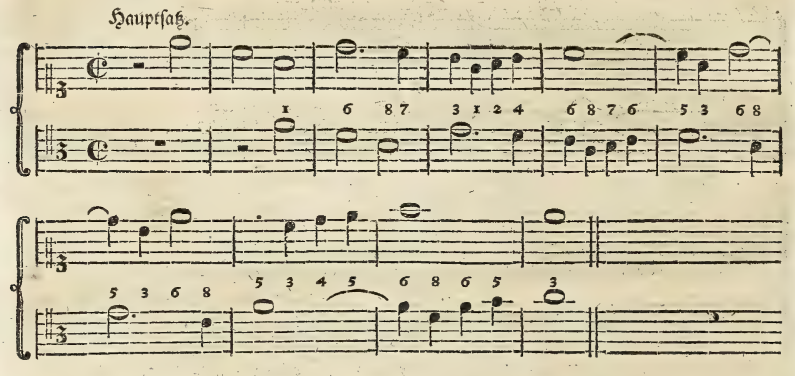
Satz


Satz, a due.
oder
10 9 8 10 9 8
1 2 3 1 2 3
decima gravis.
decima acuta.
1 2 3 1 2 3
a trè.
übel. oder
decima acuta gut.
3/2 3/2
10 10/9 8 10 10/9 8
decima gravis übel.
gut.
a quattro decima acuta.
Freye Stimme.
octava gravis des Discants.
6 9 8 6 9/3 8/6
octava gravis des Alts.
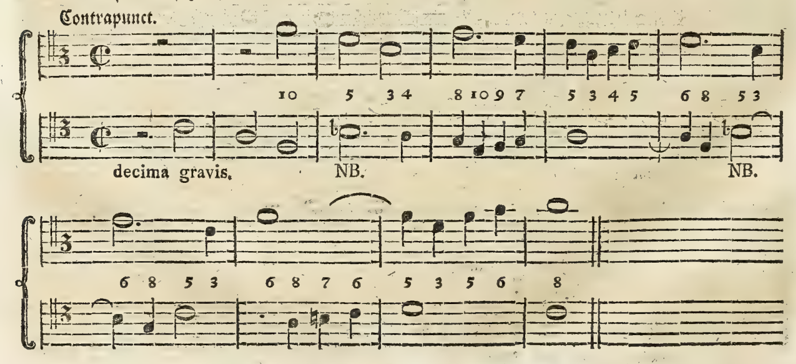
Wenn man in der bestimmten Tonart bis zum Ende verbleiben will, so muß wenigstens die obere Stimme in der Terz oder Quinte des Haupttons anfangen und endigen, und nur die decima acuta gebraucht werden. Siehe das erste und dritte folgende Beyspiel: Wenn man aber im Hauptone anfängt, so kömmt man bey der Versetzung der decimae gravis um eine Terz tiefer, das ist: in die Obersext. Welches auch erlaubt ist, wenn sie nur zu einer verwandten Tonart gemacht wird. Siehe das zweyte Beyspiel.



Erstes Beyspiel.



Erste Versetzung in die Unterdecime.



Zweyte Versetzung in die Oberdecime oder Terz.

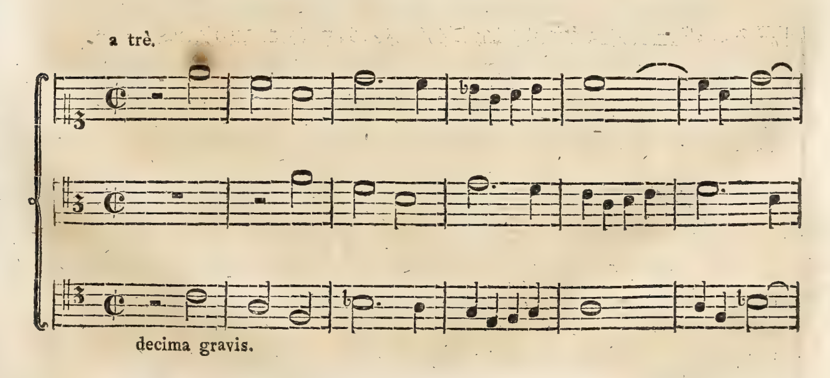
tertia acuta. NB.

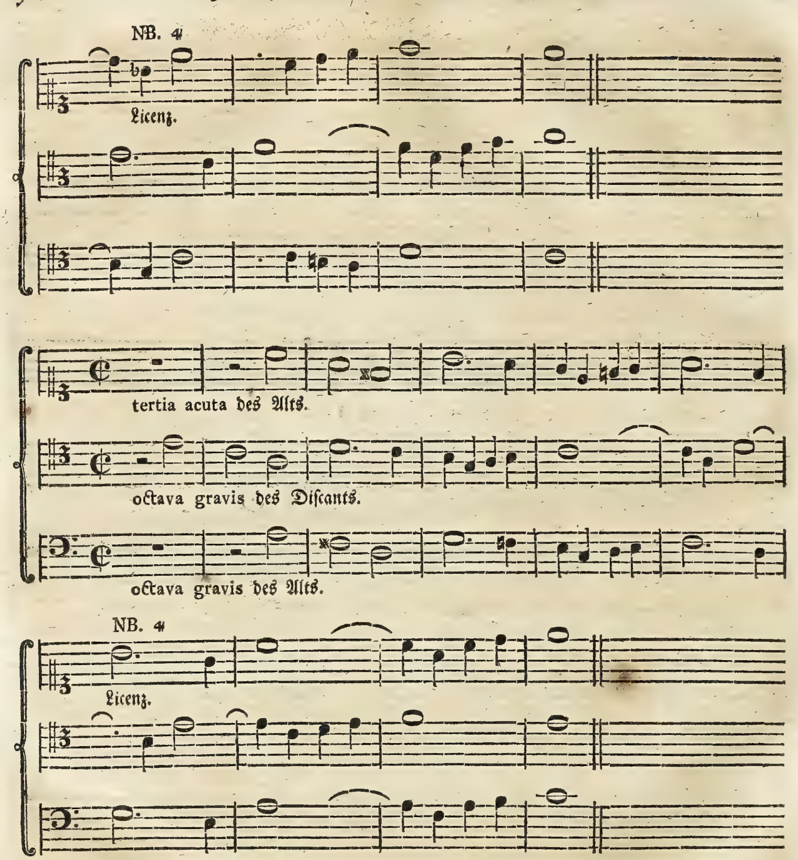
10 5 34 8 10 9 7 5 3 4 5 6 8 5 3

octava gravis.

6 8 5 3 6 8 7 6 5 3 5 6 8

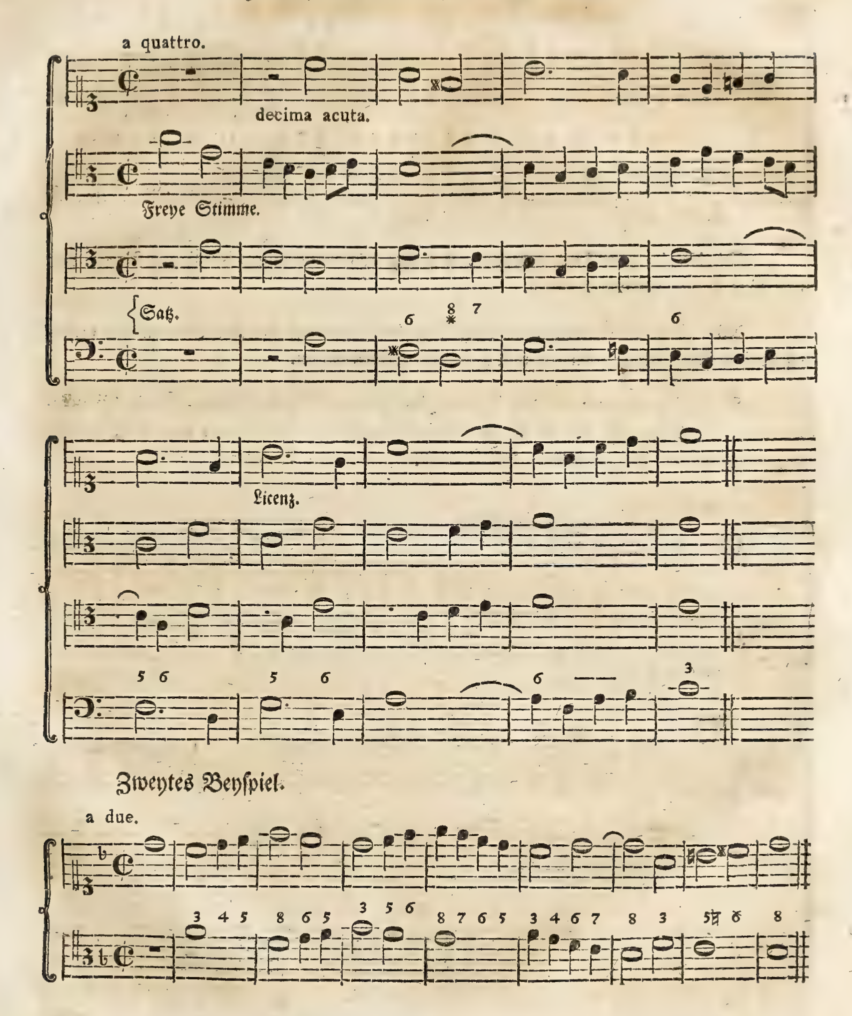
NB. In der ersten Versetzung mußte das b vor H im dritten und sechsten Tacte dem Tenor beygefügt werden; in der zweyten Versetzung aber mußte dem Discant beym F überall ein ✕ vorgesetzt werden, um alle übermässige Quartensprünge vom F, H zu vermeiden.
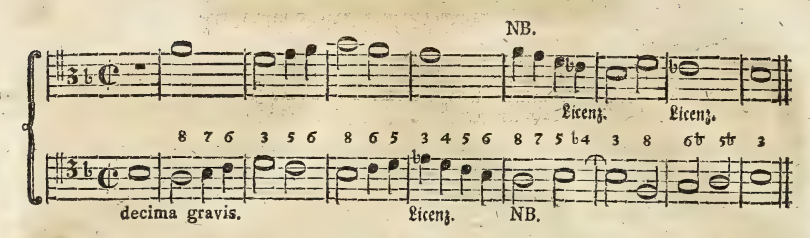




NB. Die Versetzung im dreystimmigen Satze in die Oberdecime, oder Oberterz, ist allezeit schöner und sangbarer, als die in der Unterdezime: weil bey der ersten das Mi contra Fa gar nicht oder selten erscheint. Will oder muß man eine vierte Stimme dazu machen, so kann sie ohne die Kunst dieses doppelten Contrapunctes frey, beyläufig auf folgende Art gemacht werden.

a quat-


a quattro.
decima acuta.
Freye Stimme.
Satz.
6 8 7 6
Licenz.
5 6 5 6 6 3
Zweytes Beyspiel.
a due.
3 4 5 8 6 5 3 5 6 8 7 6 5 3 4 6 7 8 3 5 6 8



Die NB. im 6ten Tacte bedeuten, daß hier das Semitonium Modi aus Noth, und daher ohne Fehler, verdoppelt wurde.

NB. Die Verkehrung in die hohe Terz oder Decime ist aus Molltönen allezeit besser; weil weniger Abänderungen mit b ✕ und ♮ gemacht werden dürfen.

Noch ist zu merken, daß der Discant im folgenden Beyspiele deswegen in die octavam gravem und der Alt nur in die tertiam acutam versetzet sind, damit man diese Verkehrung auch, wie die vorhergehende, für Singstimmen brauchen könne.

tertia acuta.

8 7 6 3 5 6 8 6 5 3 4 5 6 8 7 5 4 3 8 6 5 3

octava gravis.

a trè.

♮4

decima gravis. Licenz.

tertia

tertia acuta des Alts.

Satz um eine Octave tiefer.

a quattro. NB.
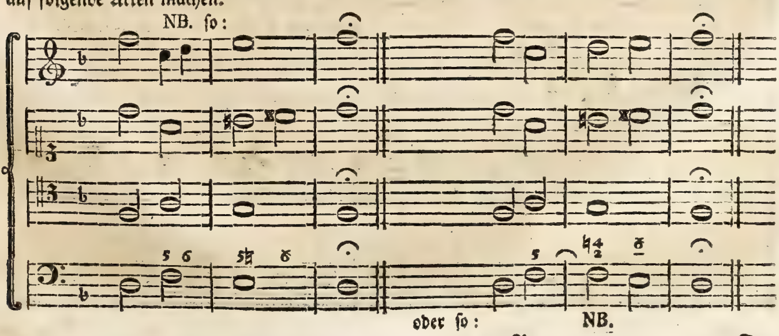
tertia acuta der gewesenen Oberstimme.

gewesene Oberstimme.

tertia acuta des Basses.

octava gravis und gewesene Unterstimme.

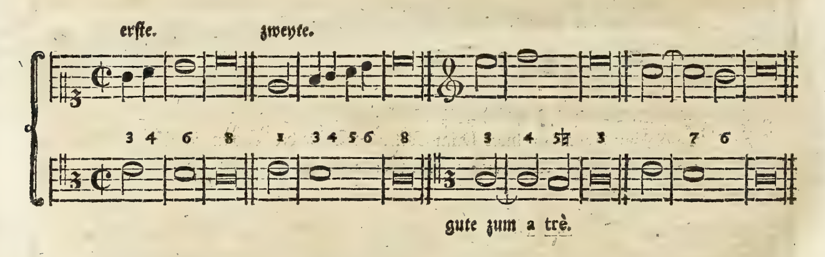
NB. Wem die Wechselnote D im vorletzten Tacte der Violin zu scharf in das Gehör fällt, der kann eine kleine Abänderung, entweder in dieser Stimme selbst, oder im Basse auf folgende Arten machen.



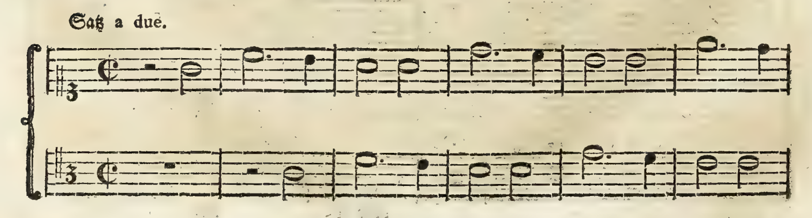
Das beste Mittel dafür ist: wenn man in Streichnoten schon im ersten Satze keine Quinte macht.

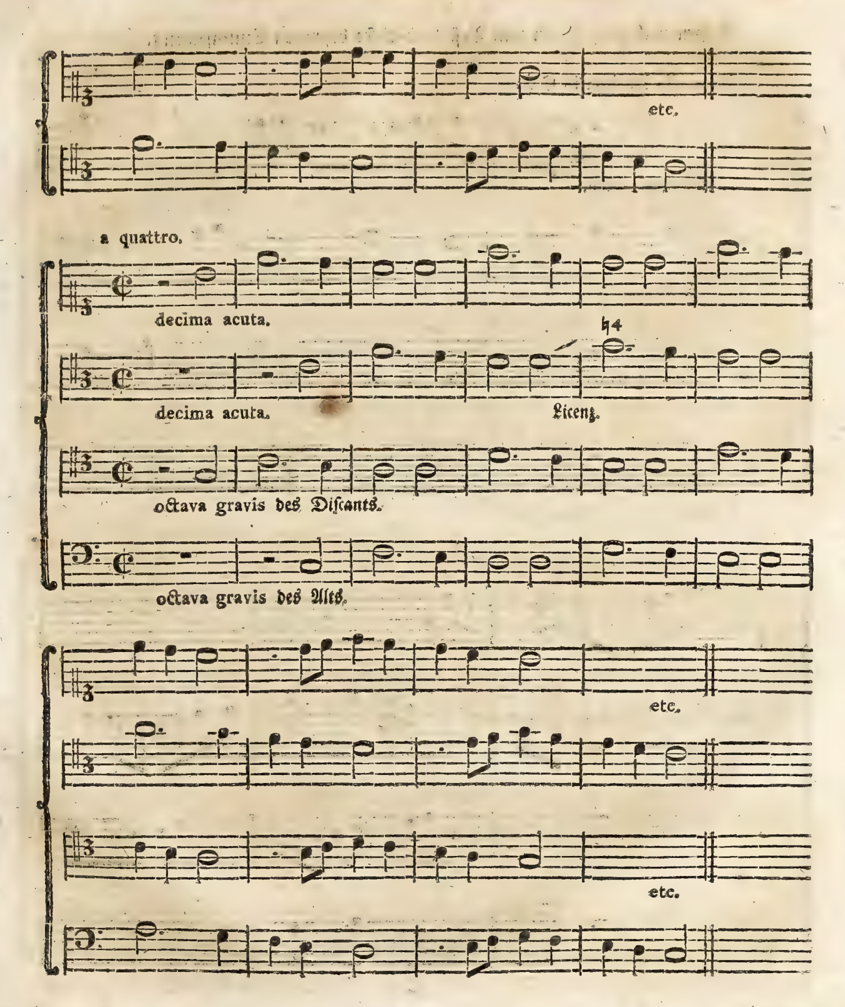
Es ist auch schon gesagt worden, daß nicht alle Noten bis zur letzten inclusive in der Decime fortschreiten müssen; es ist genug, wenn dieser Contrapunct der Decime und der Duodecime sich bis zum vorletzten Tacte im a trè und a quattro hören lassen.

NB. NB. Wenn man a due alle Dissonanz-Ligaturen, auch die Quint-Ligatur vermeidet, und in allen Streichnoten nur mit der Terz, Sext, Octave, oder Einklange abwechselt; die gerade Bewegung weder in Aufstreichen noch in Niederstreichen (oder in längern Takt, als der Allabreve Takt ist) weder in einem guten, noch schlechten Tacttheile braucht, die Quint nur stufenweise im regulären Durchgange erscheinen läßt, und bey der Cadenz in der vorletzten Note die große Sexte oben in die Octave gehen läßt: so kann man jeden Satz drey- und vierstimmig, ohne freye Stimme in der Decima acuta bis zum letzten Tacte anbringen. NB. Wenn man nach dem doppelten Contrapuncte nichts mehr anschliesset, welches eine drey- oder vierstimmige allgemeine Cadenz ausmacht, so sind folgende zwey die gewöhnlichsten zum a quattro.



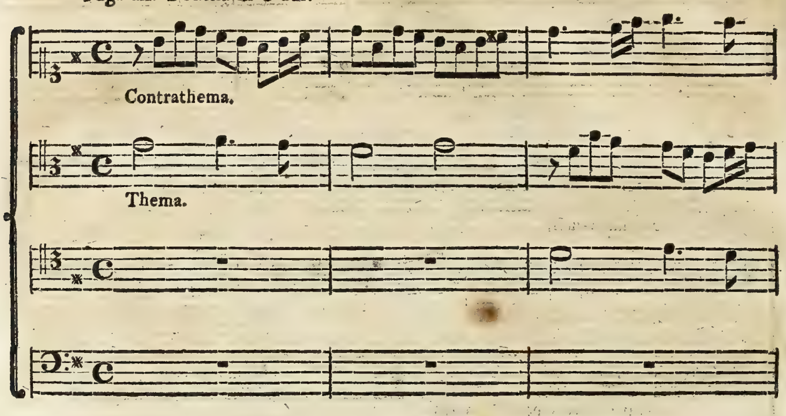
Drittes Beyspiel




etc.
a quattro.
decima acuta.
♮4
decima acuta.
Licenz.
octava gravis des Discants.
octava gravis des Alts.
etc.
etc.

Folgen noch zwey Fugen zum Beschlusse dieses doppelten Contrapunctes.

Fuga alla Decima in G dur.



decima acuta.

Licenz.

octava gravis.

octava gravis.

decima acuta.

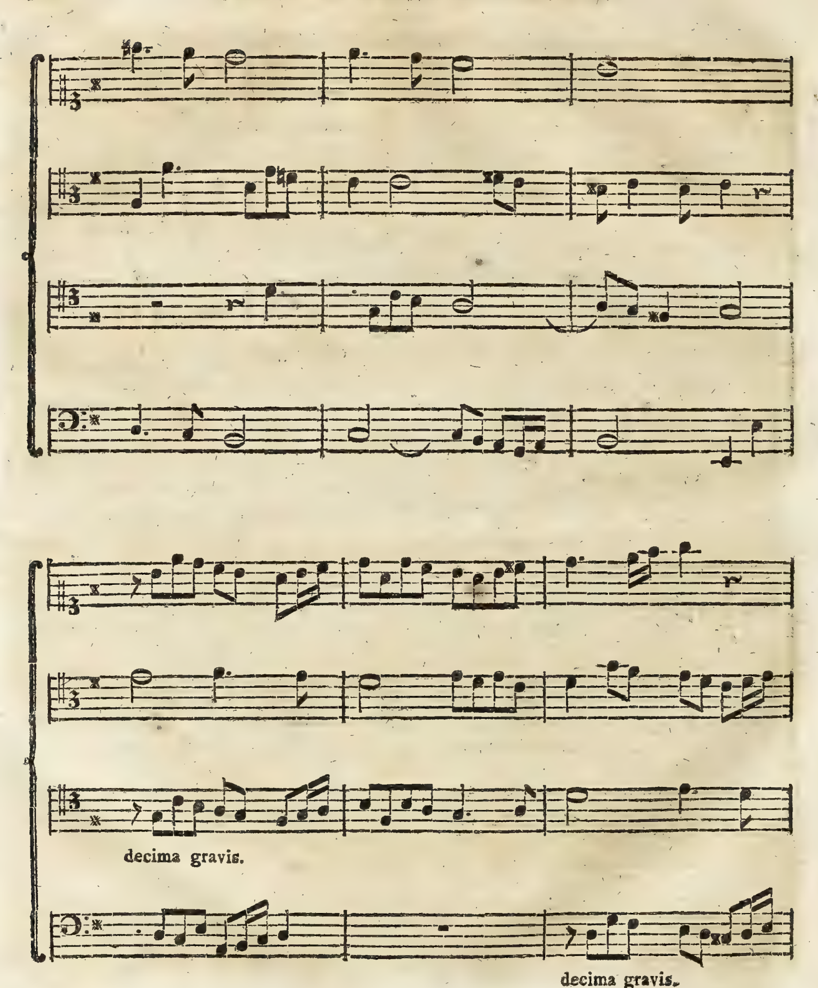
10 acuta.

decima acuta.

Thema.

octava gravis.

Thema.

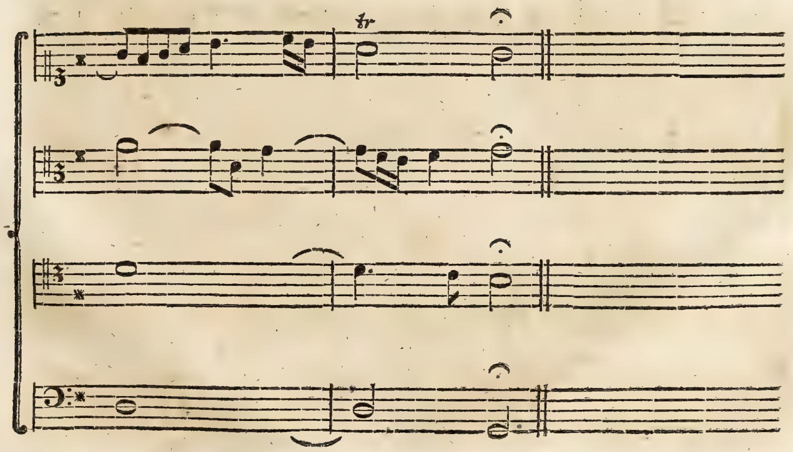

decima gravis.
decima gravis.

Thema.

Licenz. decima acuta.

decima acuta.

octava gravis.



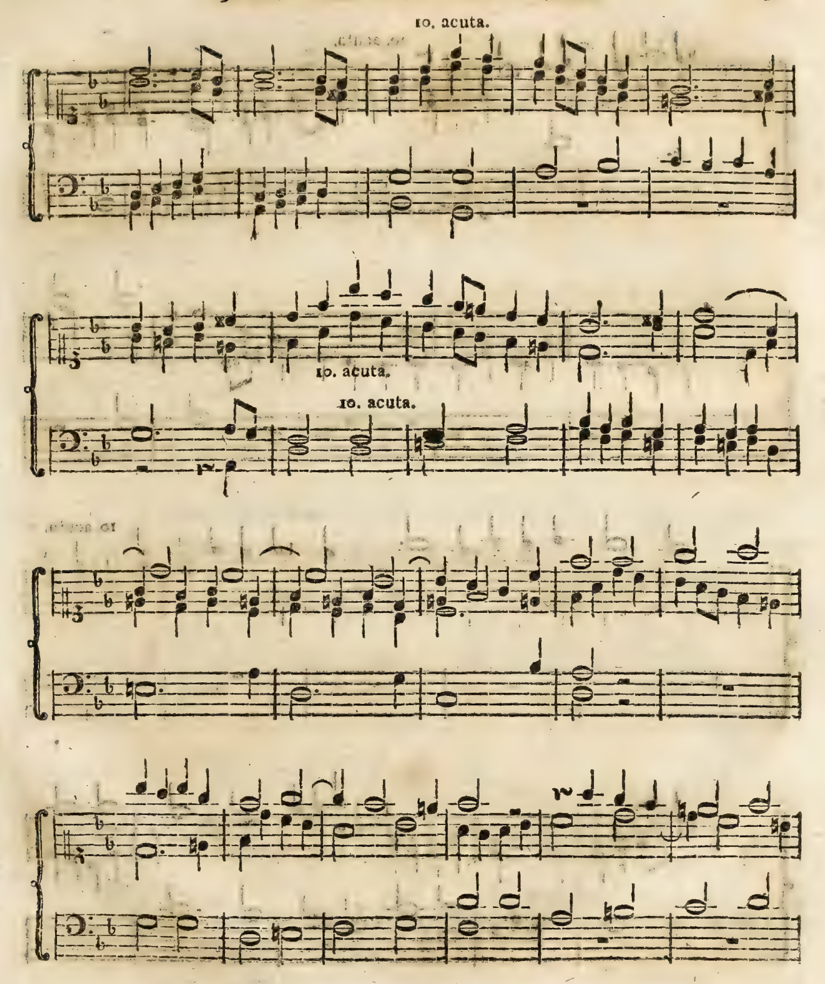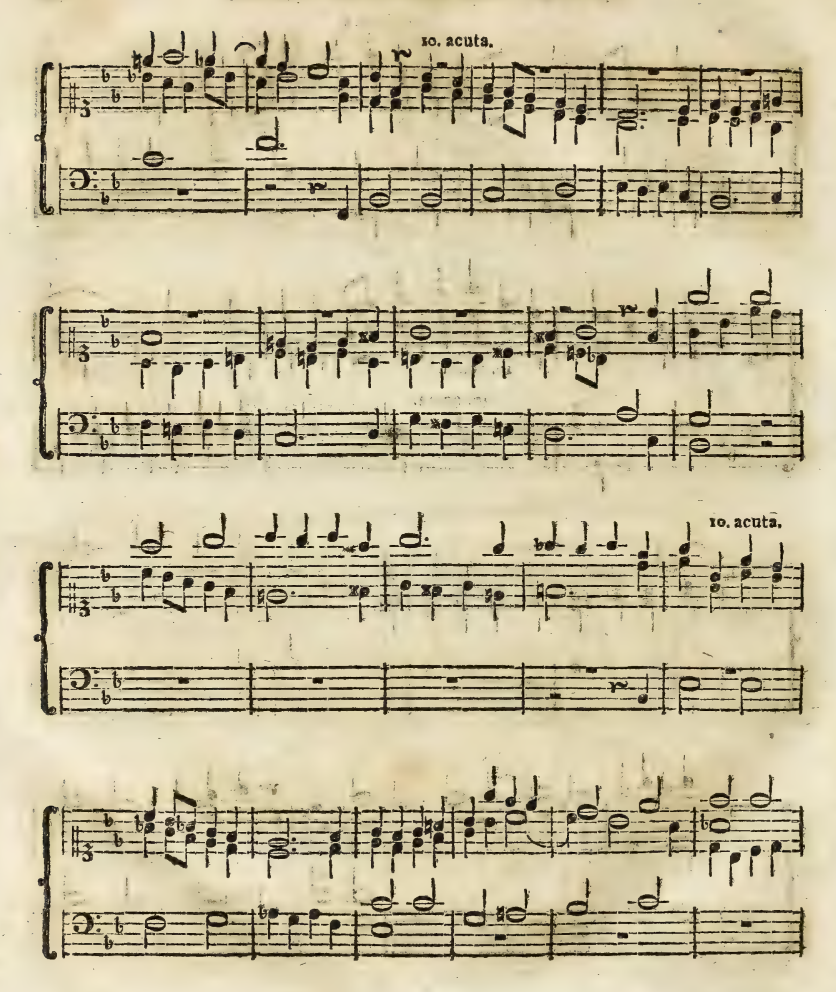


10. grav.
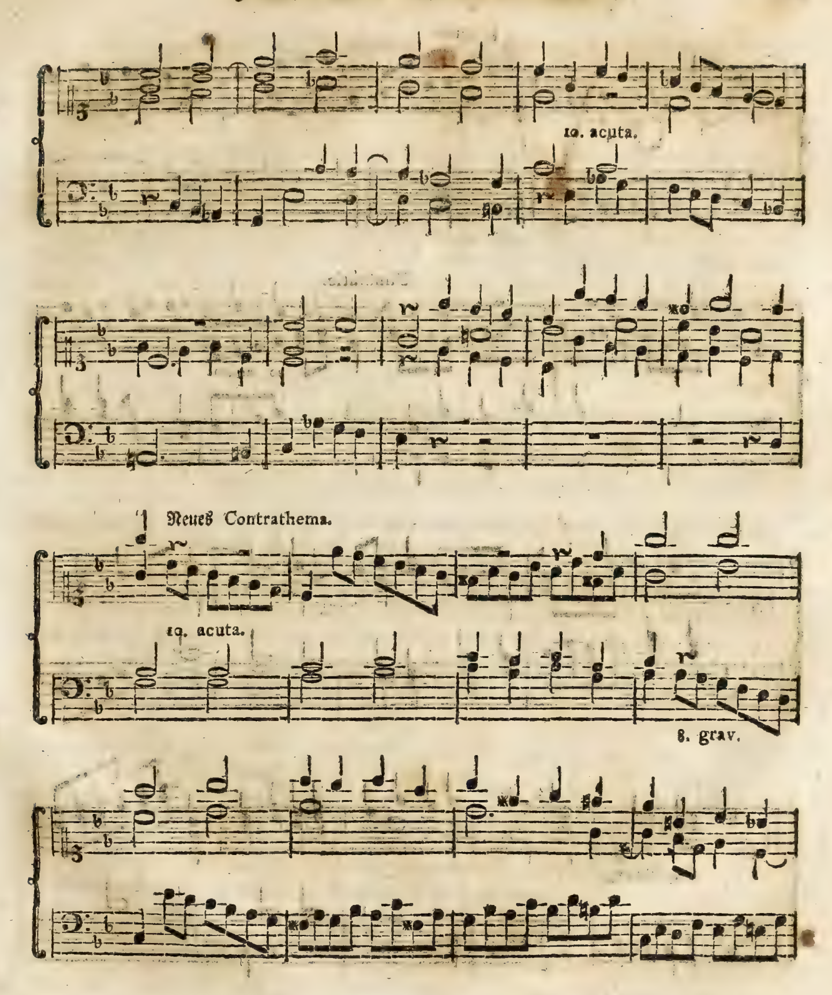
10. grav.
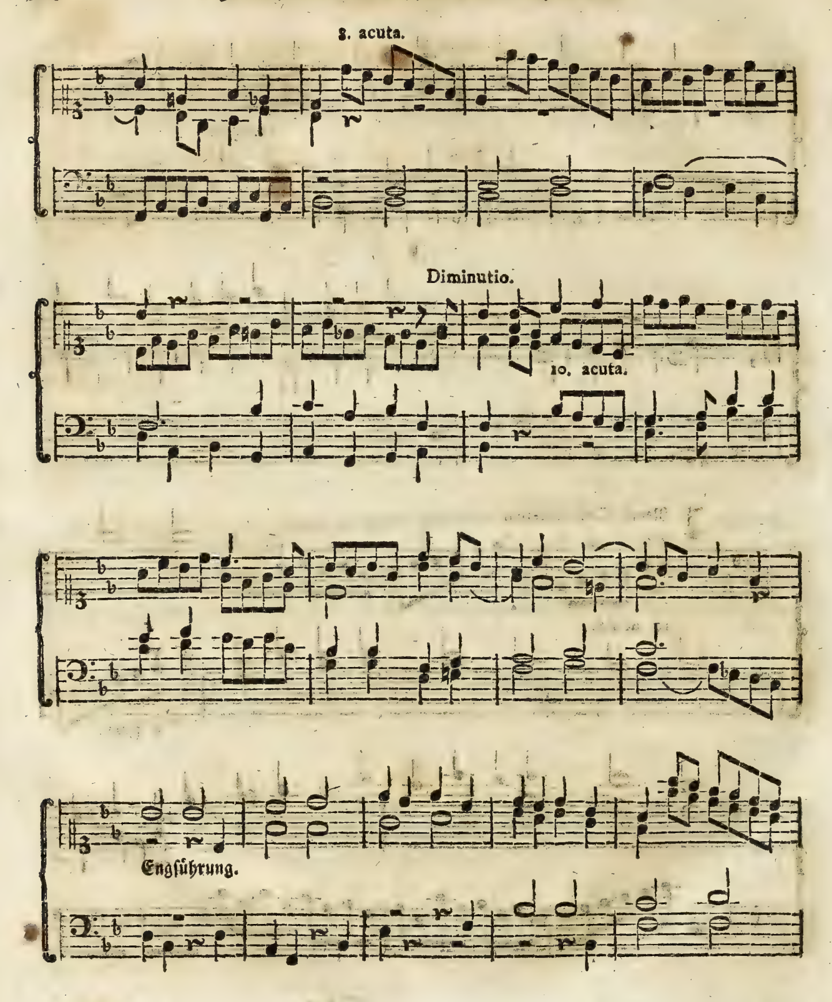
10. acuta.
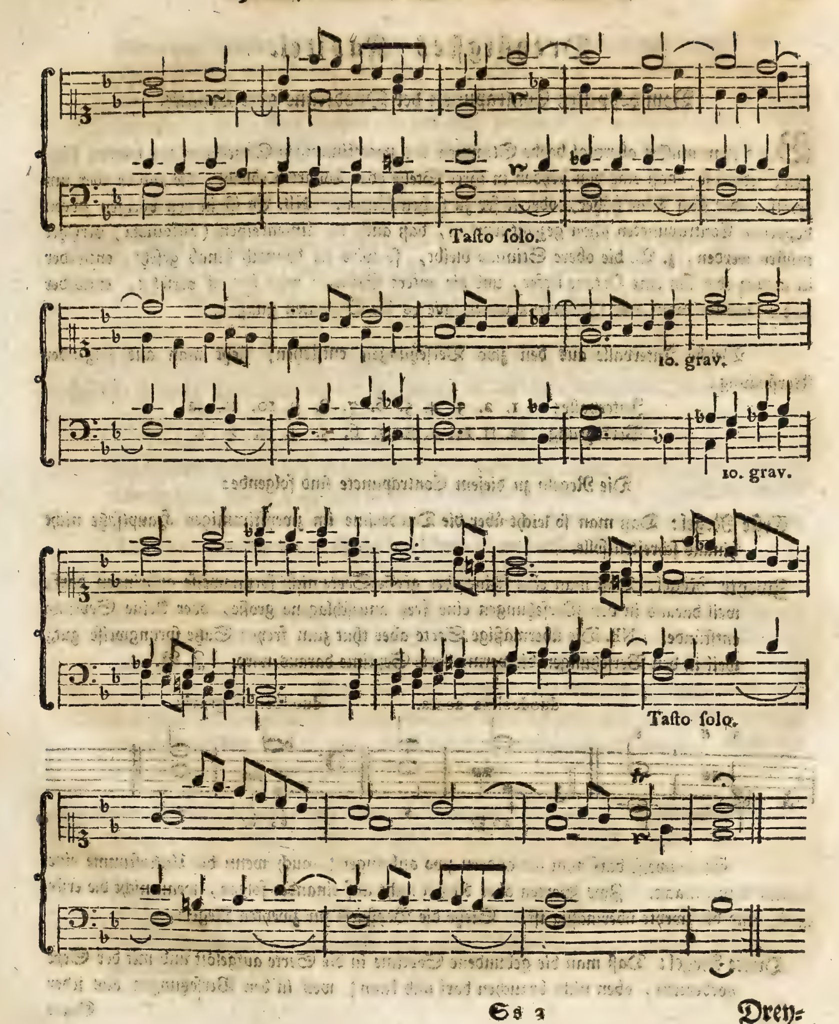
10. acuta.


10. acuta.
10. acuta.
10. acuta.


10. acuta.
10. acuta.


10. acuta.
Neues Contrathema.
10. acuta.
8. grav.


8. acuta.
Diminutio.
10. acuta.
Engführung.


Tasto solo.
10. grav.
10. grav.
Tasto solo.

Dreyßigstes Kapitel.

Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte.

Bey diesem müssen abermal beyde Stimmen des zweystimmigen Satzes versetzet werden können; jedoch so, daß eine von beyden in ihrer Stelle oder Tonart verbleibt, die andere aber um zwölf, oder fünf Töne höher, oder tiefer zu stehen kömmt. NB. Es ist in den vorigen zween doppelten Contrapuncten schon gezeigt worden, daß auch die Linienreihen (Sistemata) versetzet müssen werden, z. B. die obere Stimme bleibt, so wird sie dennoch hinab gesetzt, entweder in natura oder um eine Octave tiefer, und die untere Stimme wird hinauf versetzet, entweder in die Duodecimam oder Quintam acutam, wie es die Stimmen zulassen.

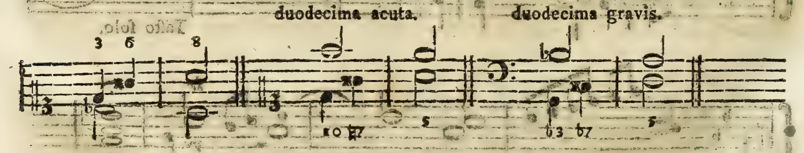
Welche Intervalle aus den zwo Versetzungen entstehen, sieht man aus folgender Vorstellung:

Intervalle:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Verkehrung:	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Die Regeln zu diesem Contrapuncte sind folgende:

Erste Regel: Daß man so leicht über die Duodecime im zweystimmigen Hauptsatze nicht hinaus schreiten solle.

Zweyte Regel: Daß man eine kleine oder große Sexte nicht sprungweise anbringen darf; weil daraus in den Versetzungen eine frey angeschlagene große, oder kleine Septime entstünde. NB. Die übermäßige Sexte aber thut zum freyen Satze sprungweise gut; weil in den Versetzungen die verminderte Septime daraus wird. Z. B.



Stufenweise darf man die andern zwo anbringen; auch wenn die Unterstimme eine Ligatur damit macht. Zwo Sexten aber dürfen nicht auf einander folgen, wenn nicht die erste groß, und die zweyte übermäßig ist. Siehe die Beyspiele zur zweyten Regel:

Dritte Regel: Daß man die gebundene Septime in die Sexte aufgelöst und mit der Sext vorbereitet, oben nicht brauchen darf und kann; weil in den Versetzungen aus jeder

Sexte

Sexte eine Septime würde. Wohl aber kann und darf man sie mit der untergesetzten Terz, Quint, oder Octav, oder Decime machen, wenn eine dieser 4 Consonanzen die Vorbereitung macht. Endlich ist sie gebunden noch zu gebrauchen, wenn sie sprungweise in die Terz resolvirt und von einer großen Sexte vorbereitet wird, welche letztere hernach in den Versetzungen zur kleinen und wesentlichen Septime wird, und in der Duodecima gravi gut zu gebrauchen ist. Dieß zeigt sich aber in vollstimmigen Sätzen besser, als in zweystimmigen. Siehe die Beyspiele zur dritten Regel.

Vierte Regel: Daß die Oberstimme a due in der reinen Quinte oder Duodecime anfangen und endigen solle (besonders zur Versetzung in die Unterduodecime) sofern der Satz in der vorgesetzten Tonart verbleiben soll, welche die Unterstimme im a due allein anzeigt. Zur Versetzung der Oberduodecime kann auch im Einklange, oder in der Terz, oder in der Octave angefangen und geendiget werden. Siehe die Beyspiele.

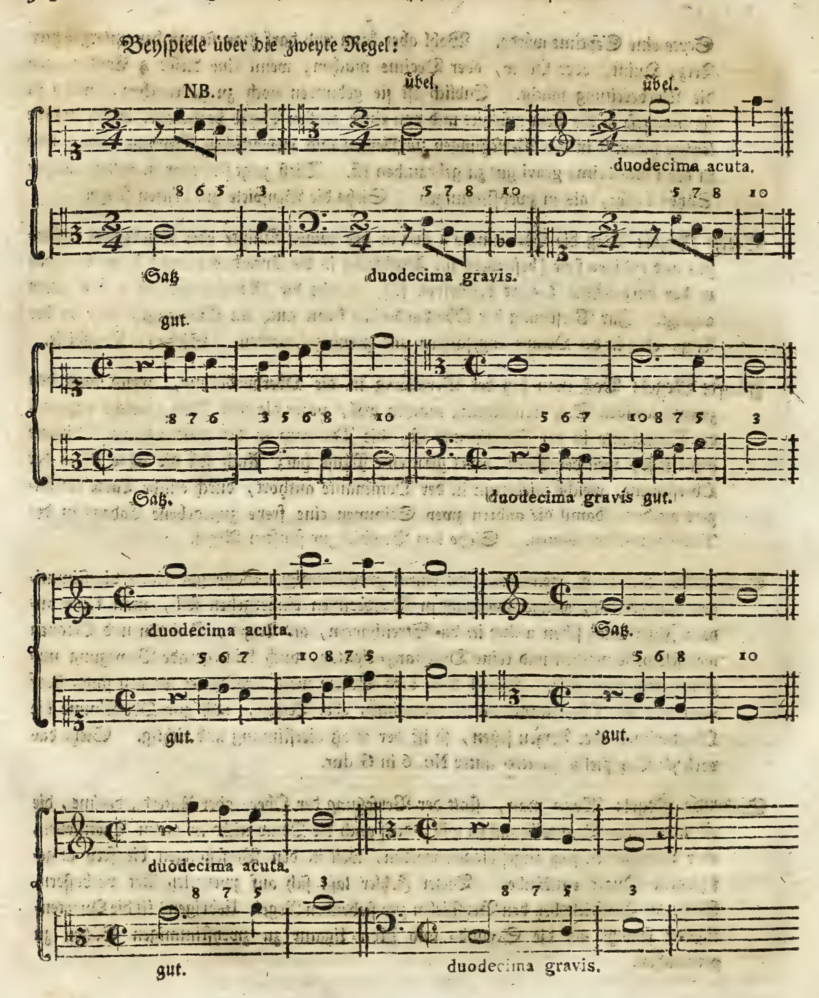
Fünfte Regel: Daß man bey der Versetzung in die Oberduodecime, wenn man den zweystimmigen Satz dreystimmig machen will, unter die erste Note, welche dazumal die Dominante in der Oberstimme ist, die Tonicam in der dritten freyen Stimme setzen solle, weil der Contrapunct gern eine Pause hat; Auch soll die letzte Note der Oberstimme, welche wiederum in der Dominante aufhört, durch etliche Tacte verlängert werden, damit die andern zwey Stimmen eine freye zugegebene Cadenz in der Tonica machen können. Siehe das Beyspiel zur fünften Regel.

Sechste Regel: Daß, wenn man aus einem zweystimmigen Satze gar einen vierstimmigen machen will, welcher durchaus in Duodecimen einhergehen soll, man keine andern Intervallen schon a due in die Streichnoten, als Terzen, Quinten und Octaven wechselsweise machen und keine Dissonanz-Ligatur, auch keine gerade Bewegung nirgends anbringen solle. Wenn diese drey Stücke wohl beobachtet worden sind, darf man nur zur Oberstimme die Unterdecimen oder Terzen, und zur Oberstimme die Oberdecimen oder Terzen setzen, so ist der Satz vierstimmig und richtig. Siehe das vorletzte Beyspiel a quattro unter No. 6 in G dur.

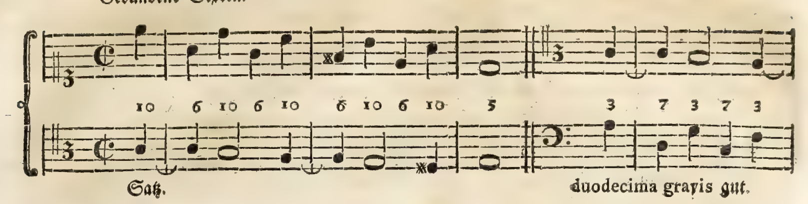
Siebende Regel: Wenn man, statt der Versetzung der Ober- oder Unterduodecime, die der natürlichen Quinte brauchen will, darf auch die Octav nicht in guten Tacttheilen, oder Tactgliedern frey angeschlagen werden, weil in den Versetzungen die frey angeschlagene Quart entstünde. Dieser Fehler läßt sich auf zweyerley Art verbessern. Siehe die Beyspiele bey den Beyspielen zur siebenden Regel. Uebrigens ist die Quarten-Ligatur sowohl als die Secund- und Non-Ligatur zu zweystimmigen Sätzen zu gebrauchen.
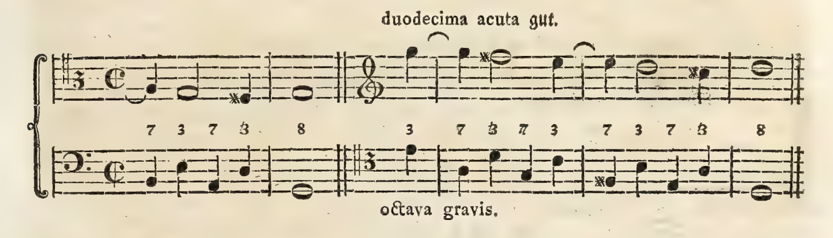
Bey-
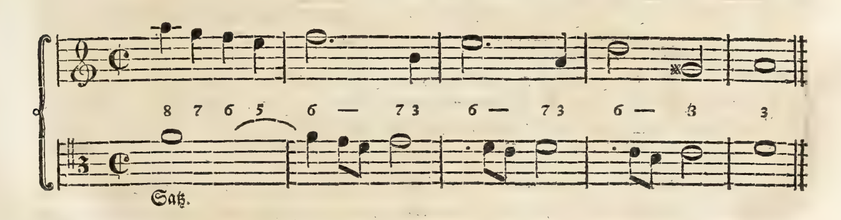
Beyspiele über die zweyte Regel:

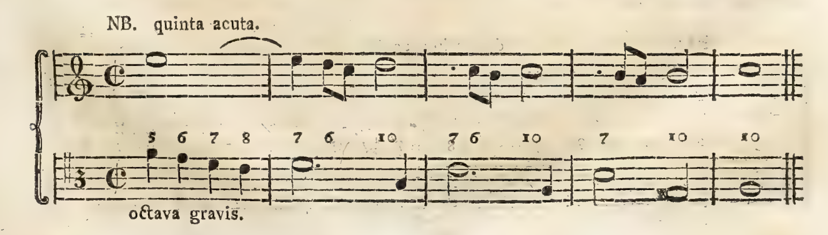


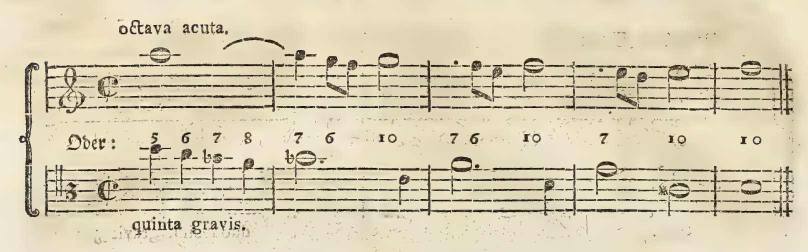
Gebun-


Gebundene Sexten.
10 6 10 6 10 6 10 6 10 5
3 7 3 7 3
Satz.
duodecima gravis gut.

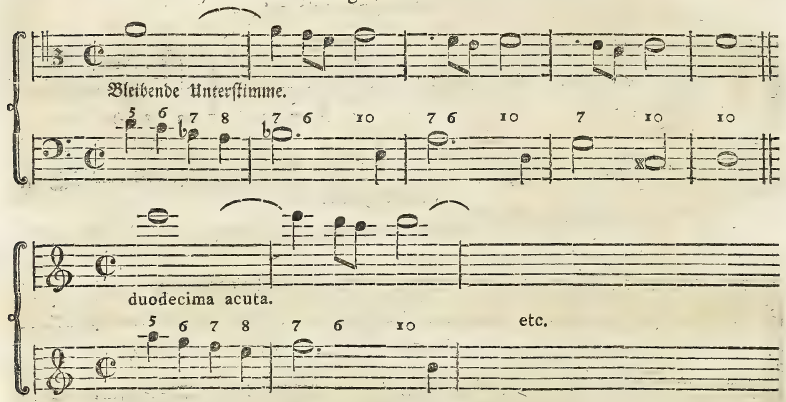

duodecima acuta gut.
7 3 7 3 8
3 7 3 7 3 7 3 7 3 8
octava gravis.


8 7 6 5 6 — 7 3 6 — 7 3 6 — 3 3
Satz.
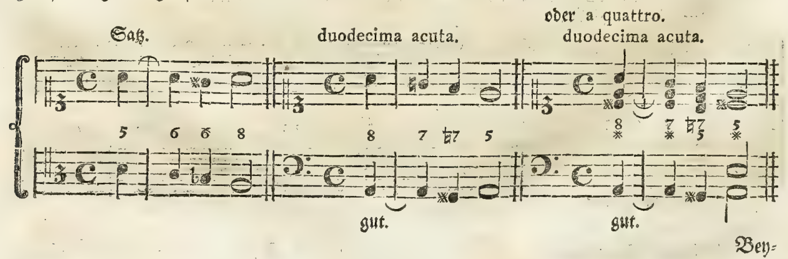

NB. quinta acuta.
5 6 7 8 7 6 10 7 6 10 7 10 10
octava gravis.



Oder in der ächten Duodecimae gravi.
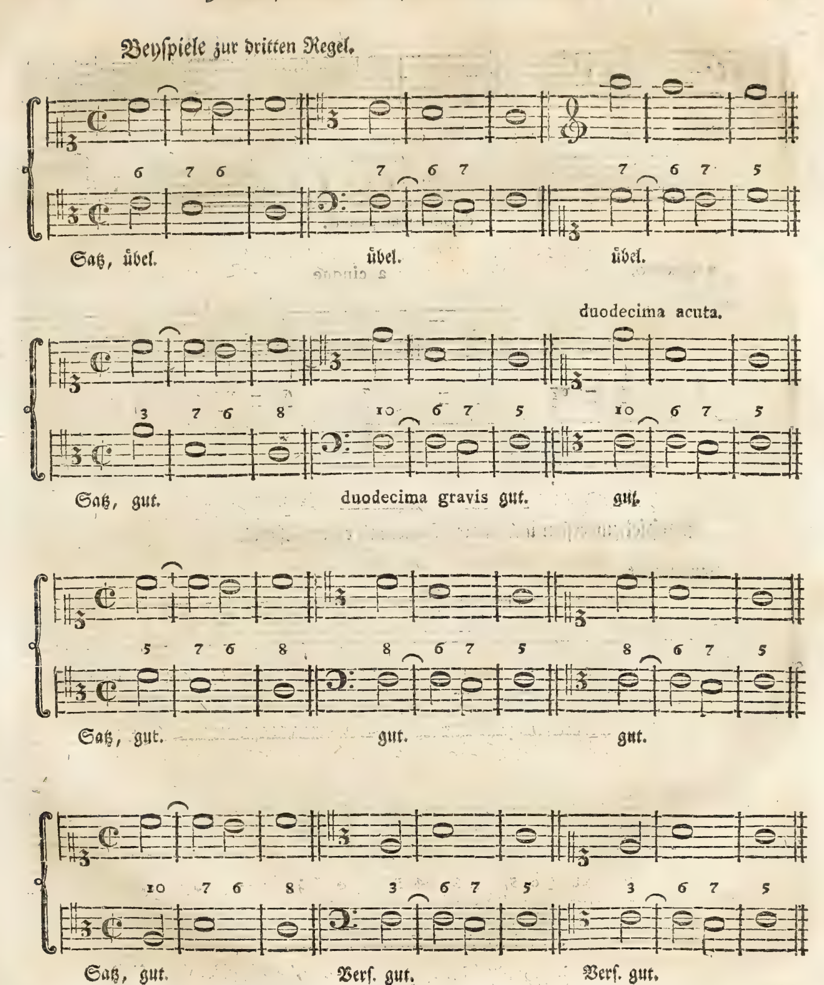


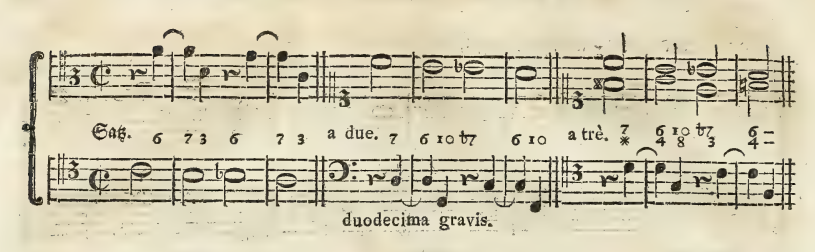
NB. In der Duodecima acuta wäre dieß Beyspiel zwar auch gut, obwohl die erste Violin ziemlich hoch stünde. In der quinta acuta ist es besser, weil es für den Discant zugleich eine gute Lage ist.
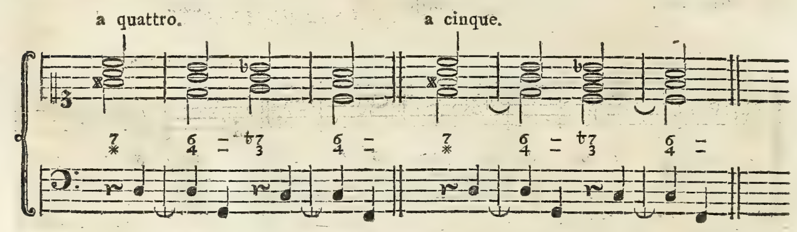


Bey=

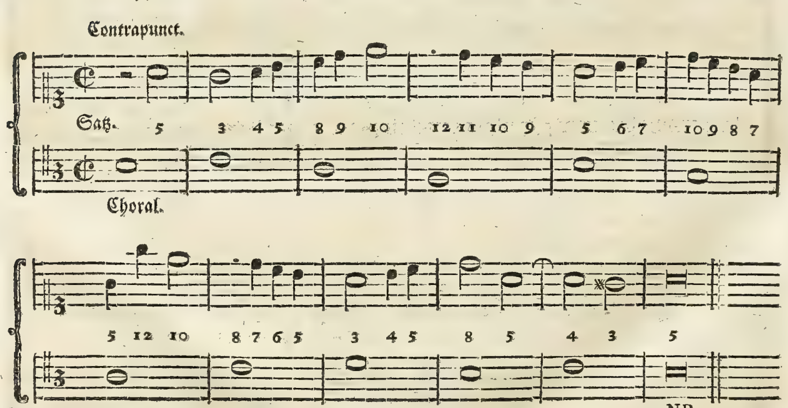
Beyspiele zur dritten Regel.

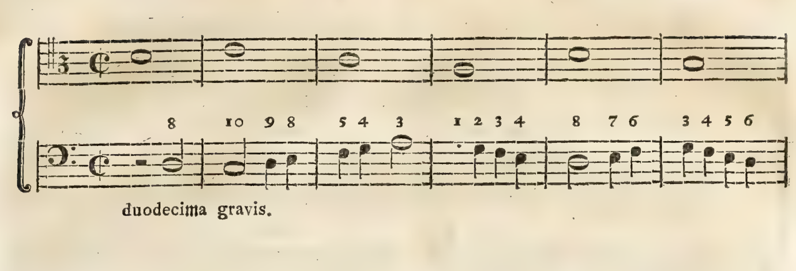




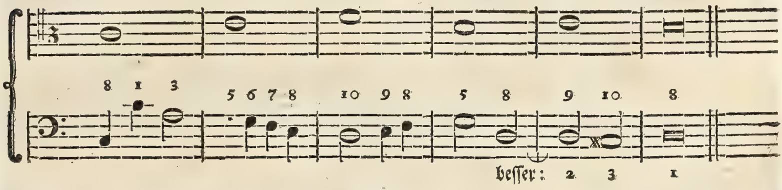


Beyspiel zur ersten und vierten Regel mit einem Choral.

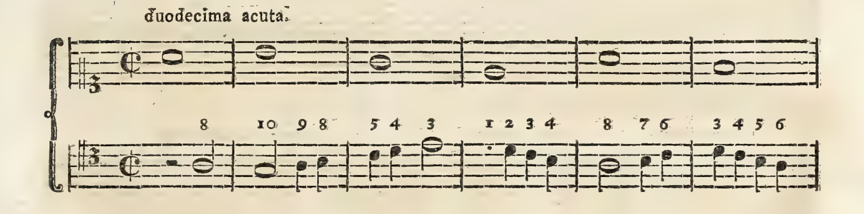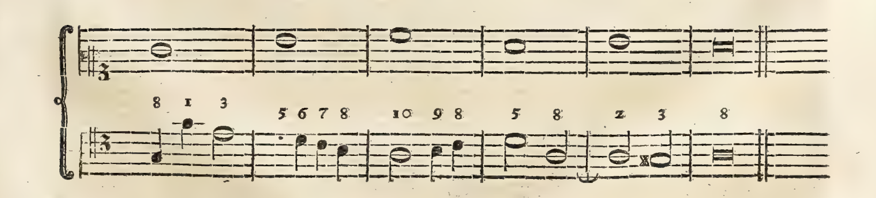




duodecima gravis.

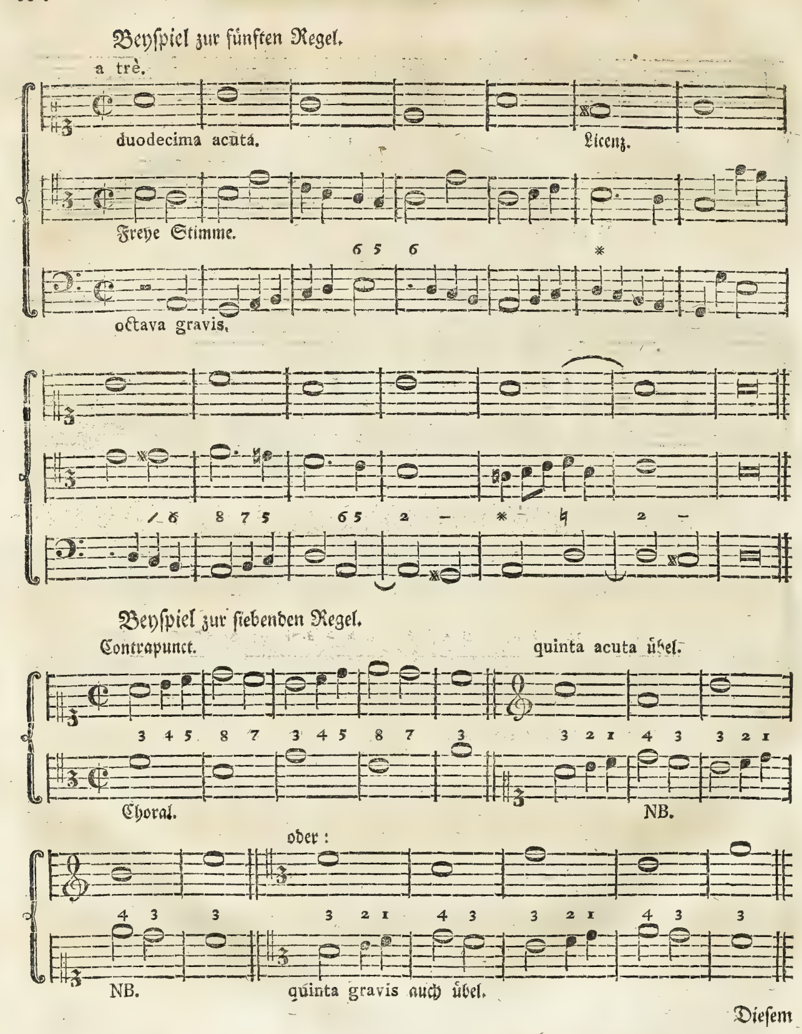


duodecima acuta.



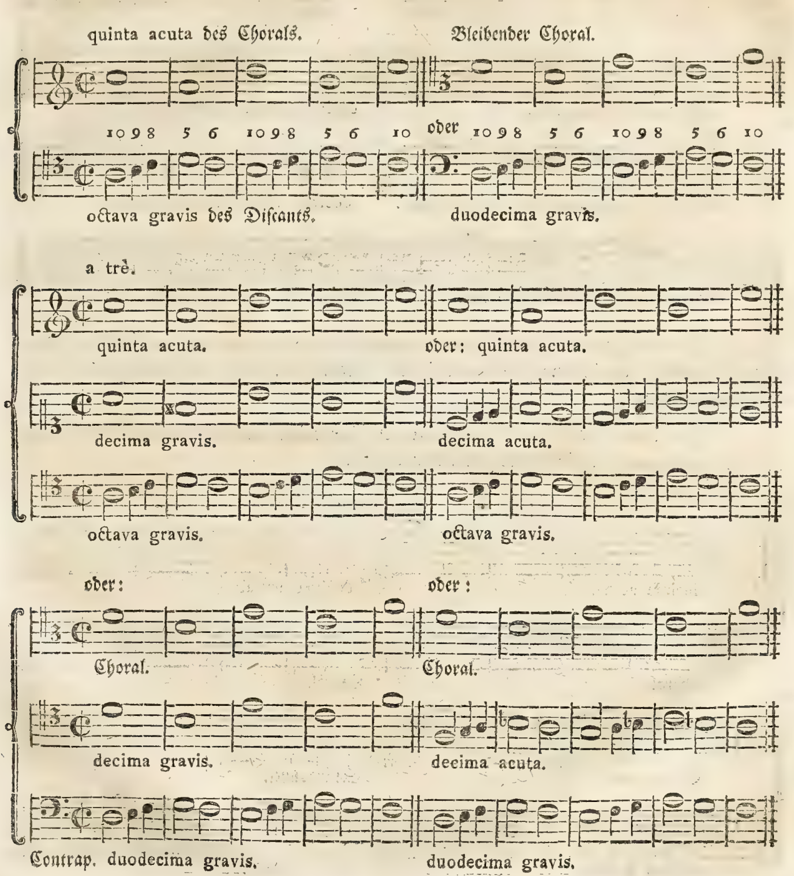


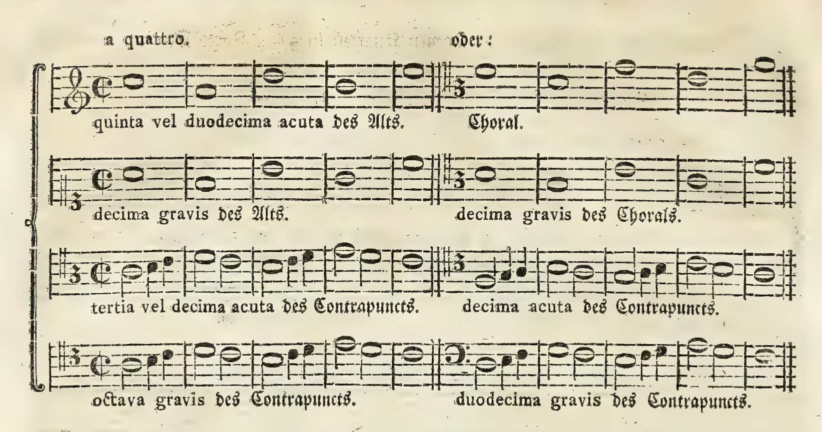
Beyspiel zur fünften Regel.



Diesem
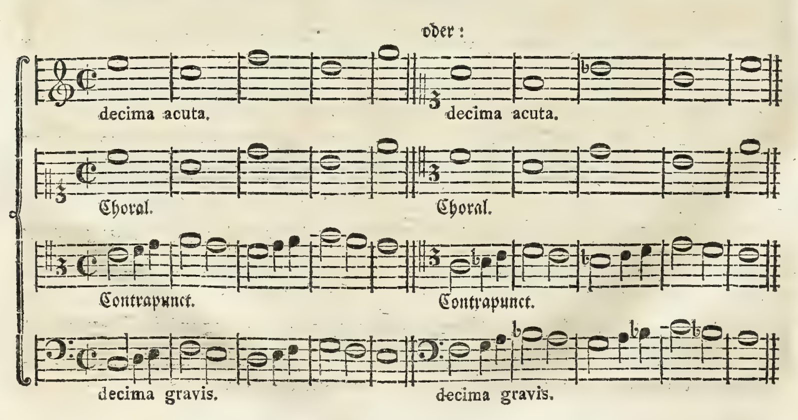
Diesem Fehler der frey angeschlagenen Quarten in guten Tacttheilen auszuweichen, bedient man sich noch des doppelten Contrapunctes der Octave bey der hinab zu versetzenden Oberstimme. Oder man nimmt gleich einen ächten Contrapunct der Duodecime, wie folgt:



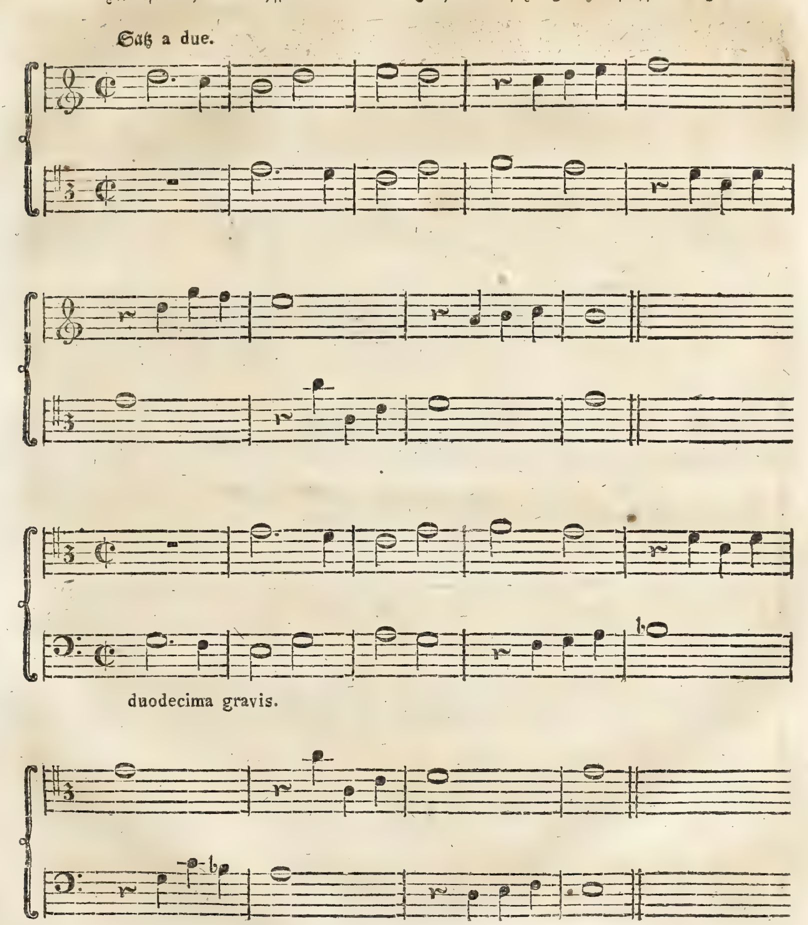


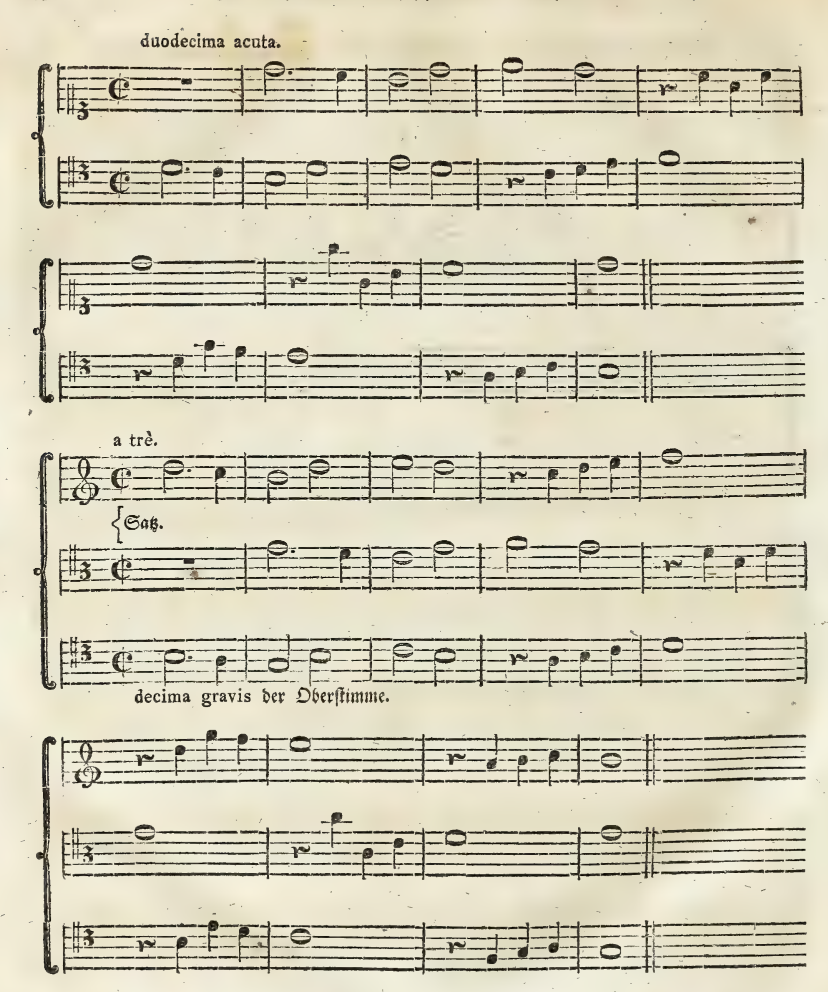
Hieraus ist zu sehen, daß im vierstimmigen Satze die zween vorhergehenden Contrapuncte, nämlich: der in der Octave und in der Decime mit diesem der Duodecime können verbunden werden.

Man kann dergleichen Contrapuncte der Duodecime auch noch, um in mehrerley Tonarten zu kommen, auf folgende zwo Arten versetzen.



Hier ist noch ein Beyspiel mit allen möglichen Versetzungen zur sechsten Regel.
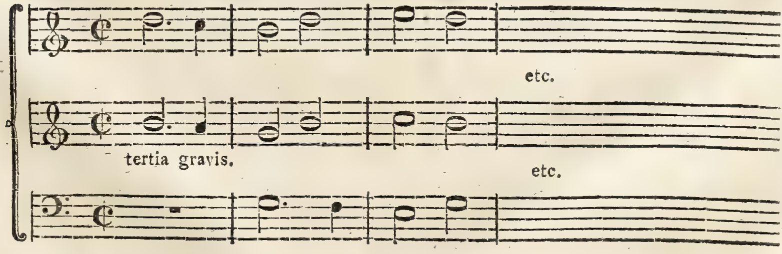




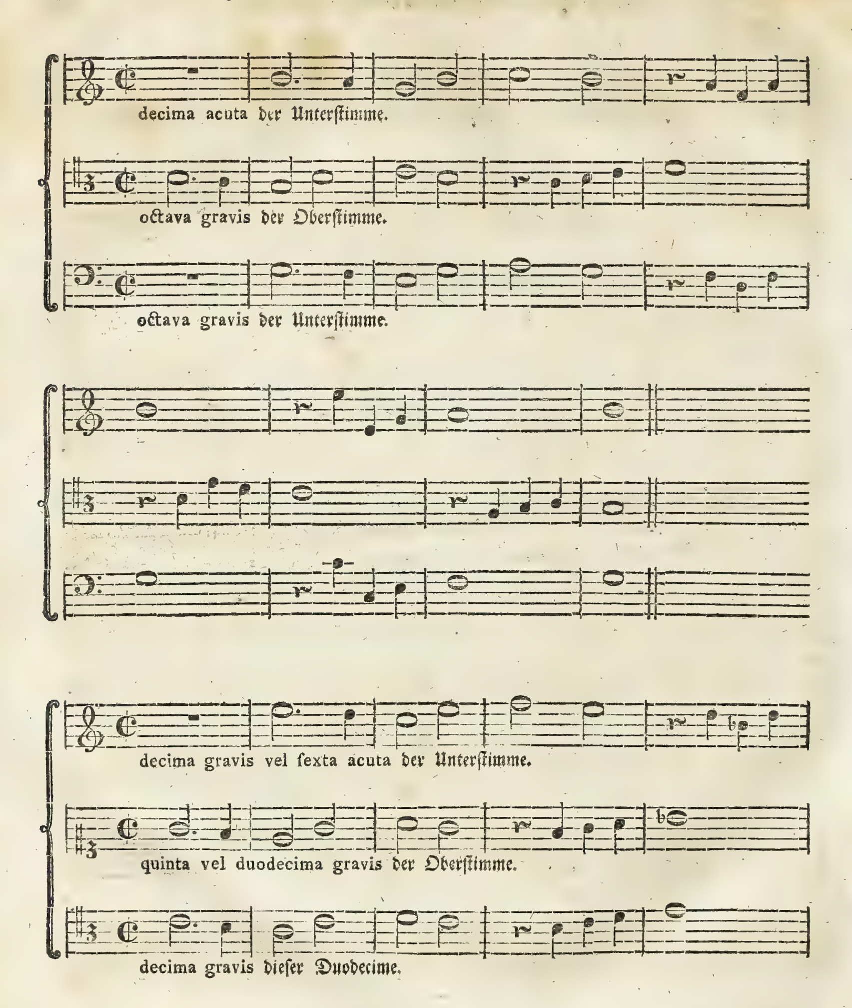
Oder

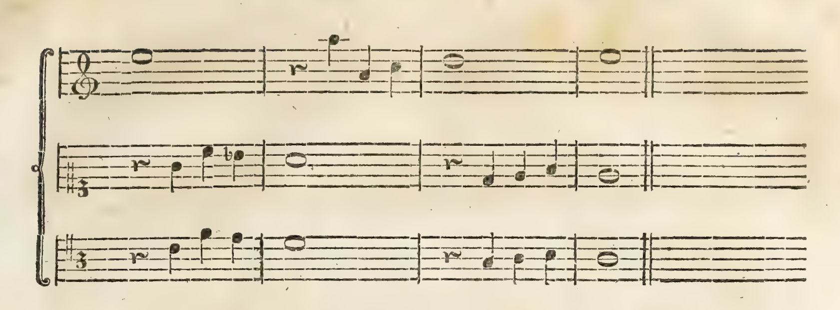
Oder

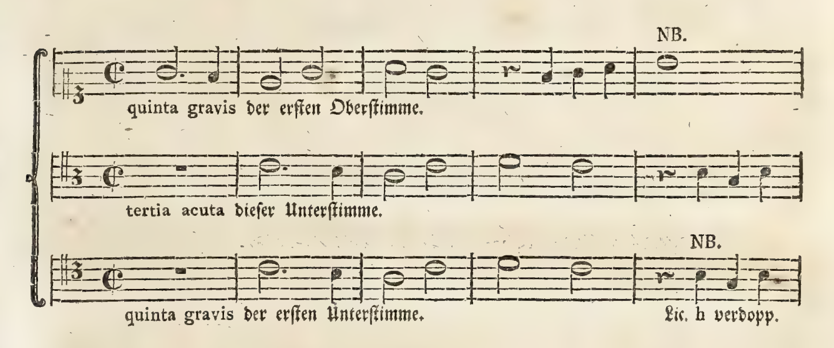
tertia gravis der Oberstimme.
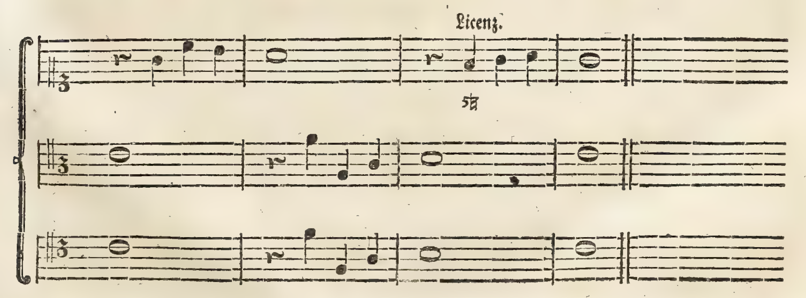
Oder, um die Einklänge zu vermeiden.
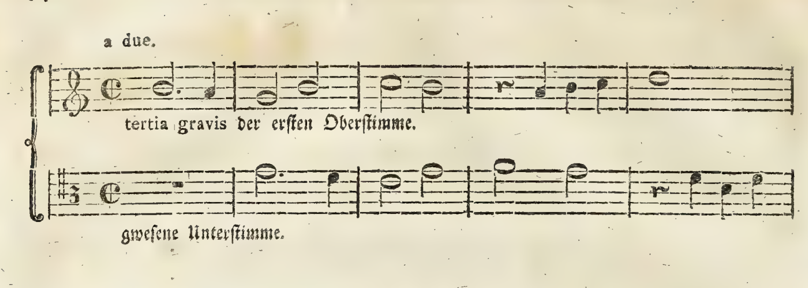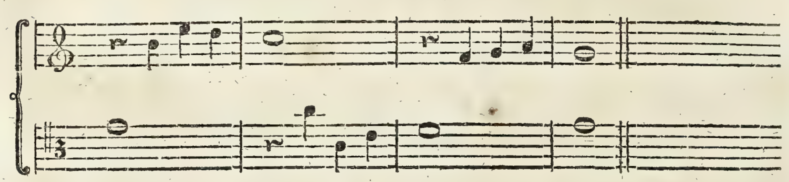



decima acuta der Unterstimme.
octava gravis der Oberstimme.
octava gravis der Unterstimme.
decima gravis vel sexta acuta der Unterstimme.
quinta vel duodecima gravis der Oberstimme.
decima gravis dieser Duodecime.

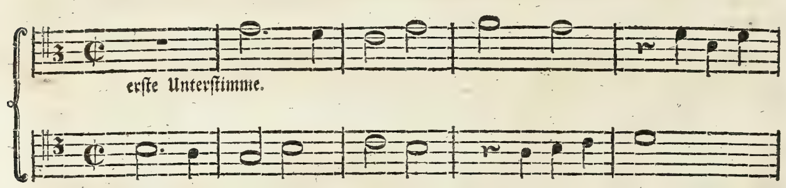


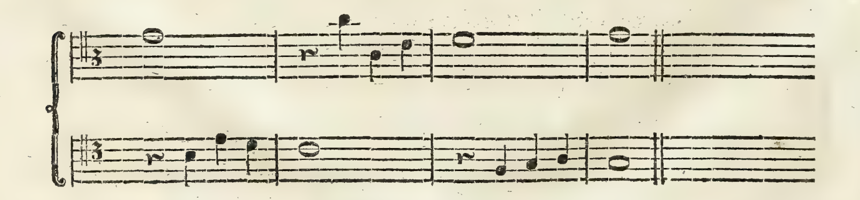

NB.
quinta gravis der ersten Oberstimme.
tertia acuta dieser Unterstimme.
NB.
quinta gravis der ersten Unterstimme.
Lic. h verdopp.


Licenz.

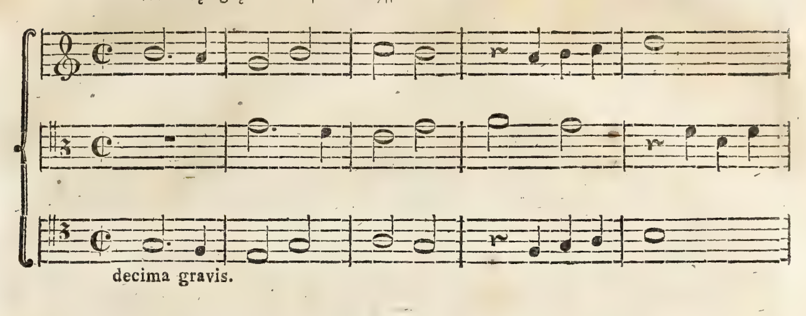

a due.
tertia gravis der ersten Oberstimme.
gwesene Unterstimme.

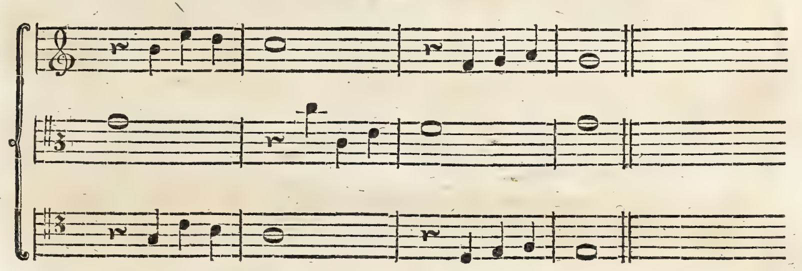



erste Unterstimme.
octava gravis der vorigen Oberstimme; oder decima gravis der ersten Oberstimme.

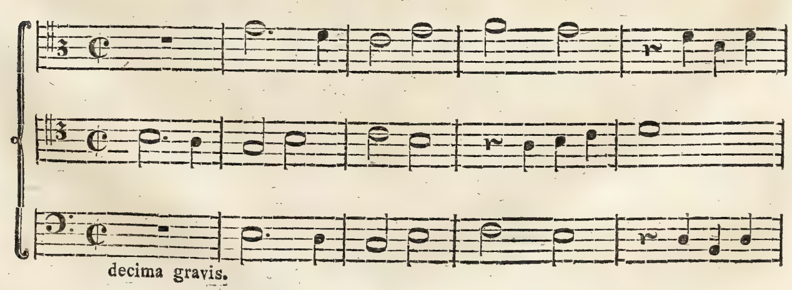


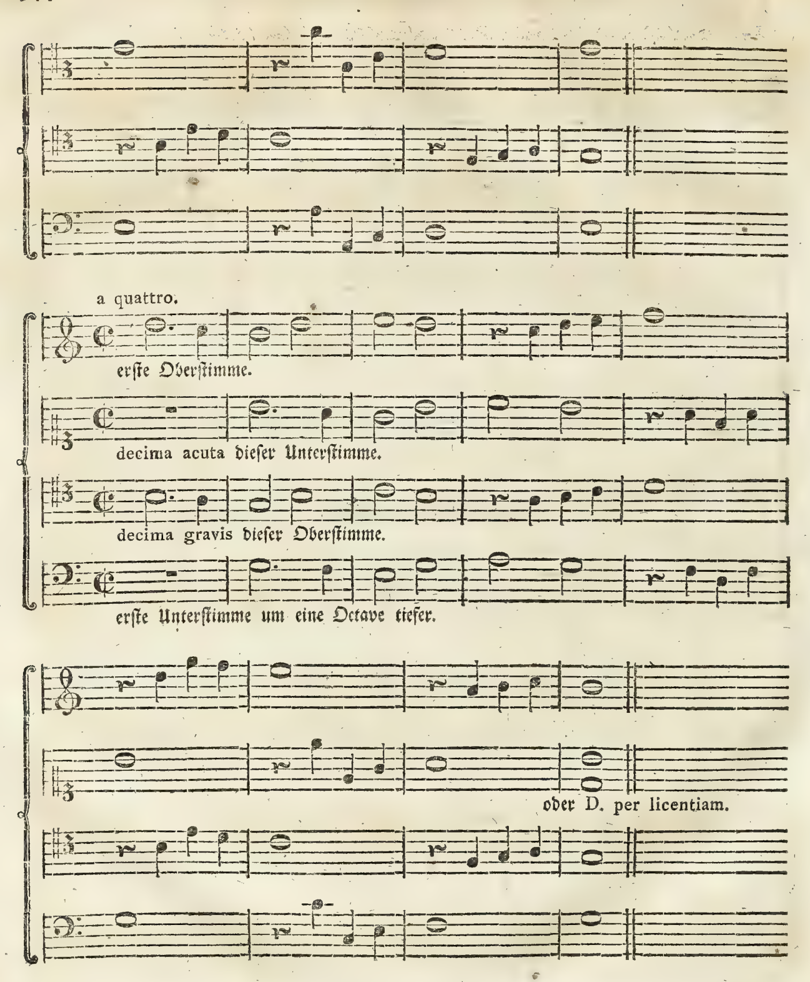
a trè des vorhergehenden ersten Beyspieles a due.



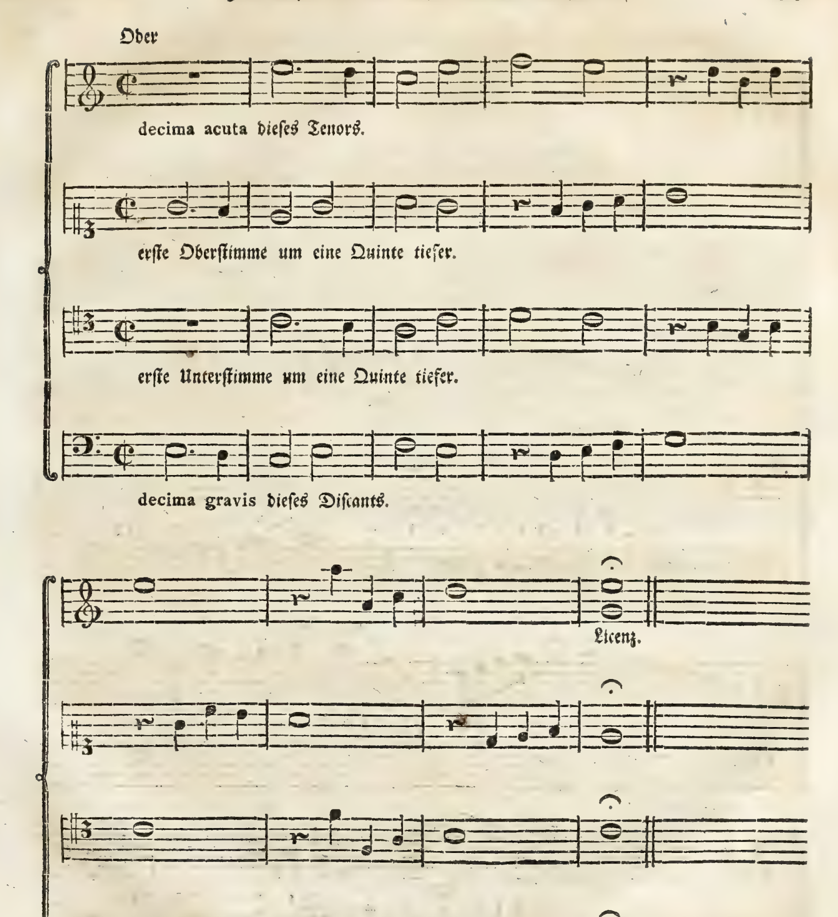


a trè des vorhergehenden zweyten Beyspieles a due.

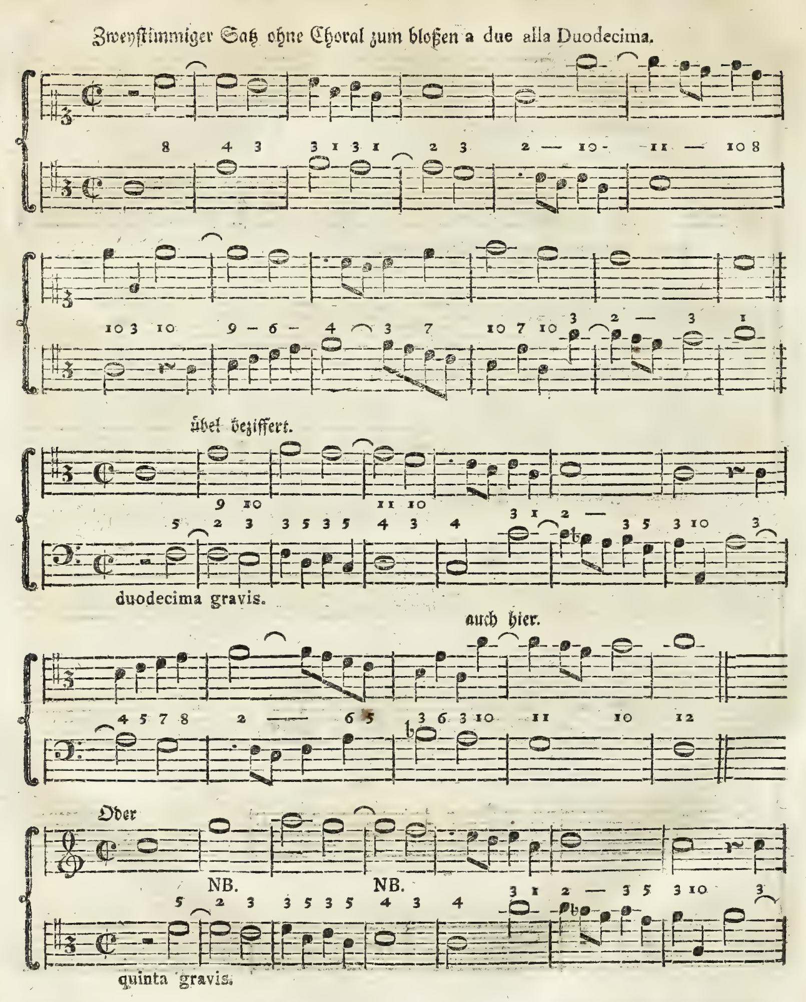


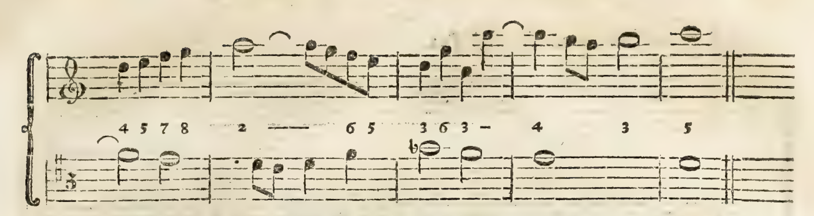

a quattro.
erste Oberstimme.
decima acuta dieser Unterstimme.
decima gravis dieser Oberstimme.
erste Unterstimme um eine Octave tiefer.
oder D. per licentiam.

Oder


Oder
decima acuta dieses Tenors.
erste Oberstimme um eine Quinte tiefer.
erste Unterstimme um eine Quinte tiefer.
decima gravis dieses Discants.
Licenz.

Zweystimmiger Satz ohne Choral zum bloßen a due alla Duodecima.





Die NB. im zweyten und vierten Tacte bedeuten, daß man statt 9, 10 und 11, 10, welche Intervallen diese Versetzung verlangete, besser nach dem Contrapunct der Quint 2, 3 und 4, 3 setzt; weil sich diese doppelten Contrapuncte ohnehin gern zusammen vermischen.

quinta acuta.

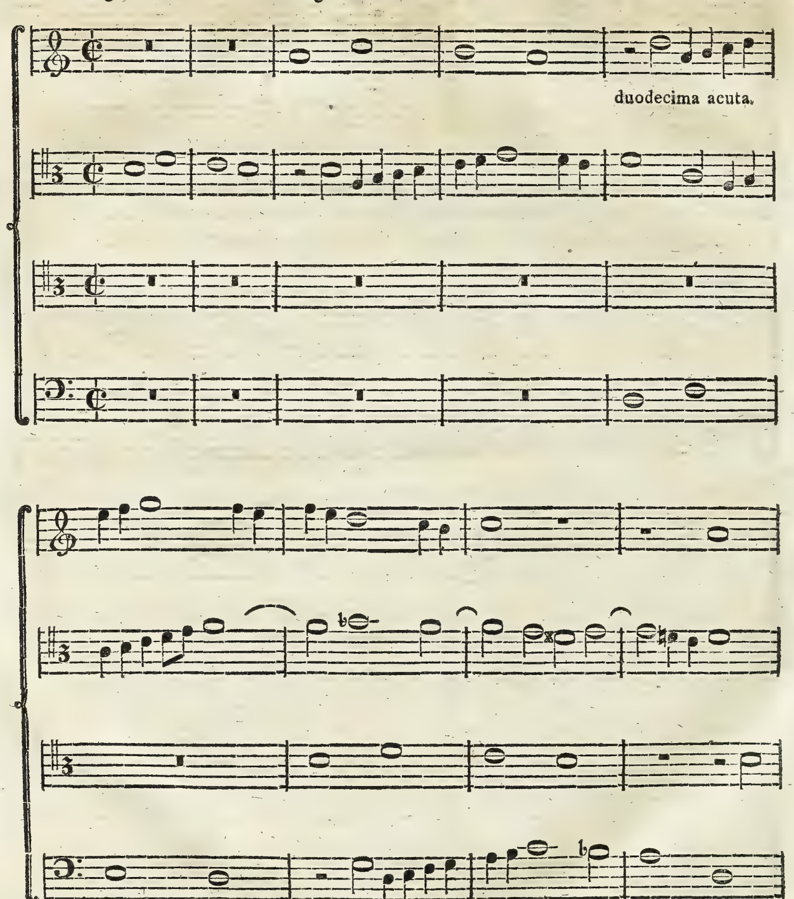
5 2 3 3 5 3 5 4 3 4 3 1 2 3 5 3 10 3

4 5 7 8 2 6 5 3 6 3 10 11 * 10 12

5 2 3 etc. NB. zu hoch für ein Tutti Violini. etc.

Auch gut. Nicht gut.

Fuga alla Duodecima del sigl. Fux.



duodecima acuta.

Licenz.

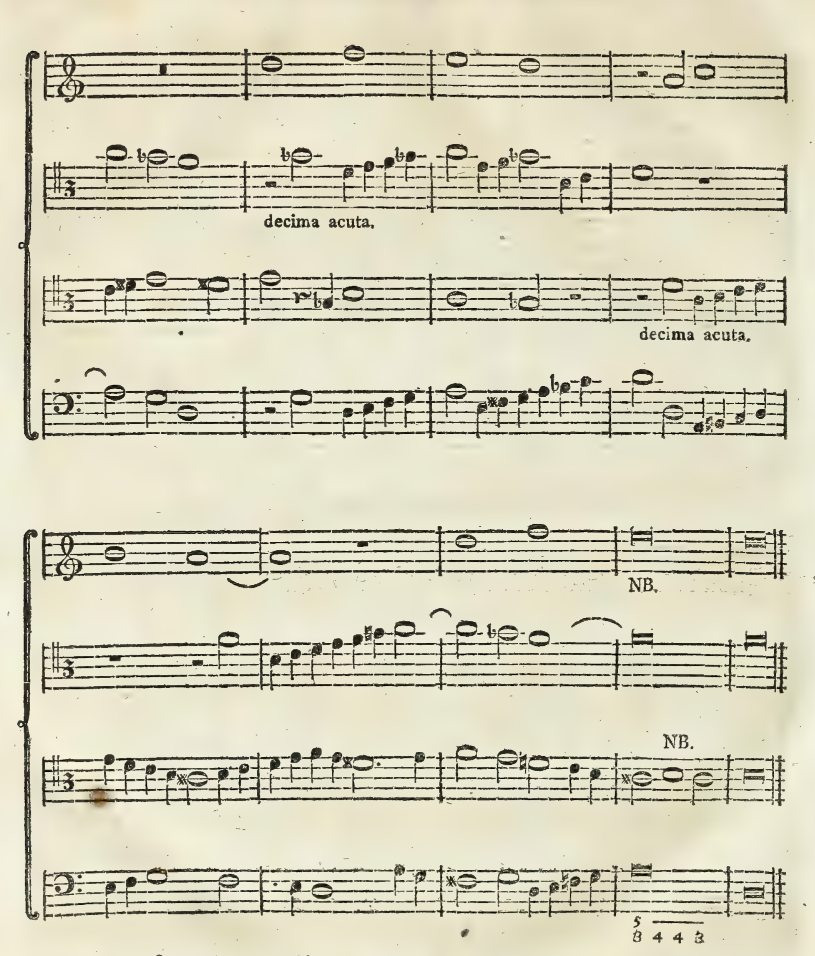
Restrictio.

Restrictio.

Imitatio.

Imitatio.

Inversio.



NB. $\frac{5}{4}$ im Aufstriche ist eine uralte Licenz in vollstimmigen Cadenzen.

Ein

Ein und dreyßigstes Kapitel.

Von den Doppelfugen.

Die Doppelfugen mit zween Hauptsätzen (Subjectis) wenn sie auch drey- vier- oder mehrstimmig sind, haben fast keinen Unterschied von einer Fuge des doppelten Contrapunctes in der Octave. Man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit, oder etwas später, wenn nämlich die Repercussion vollendet ist, antworten lassen.

Die meisten Doppelfugen mit zwey Subjecten haben gern zweyerley Gegensätze, einen früher, den andern später; wie die Orgelfuge in B dur alla decima hier oben verfertiget ist.

Uebrigens muß man bey allen diesen die Regeln der einfachen Fuge und die des doppelten Contrapunctes in der Octave zu Hülfe nehmen, sonst würden sich die Sätze niemals verkehren lassen.

Eine andere Bewandniß hat es mit der Doppelfuge von drey oder mehrern Hauptsäßen. Eine solche zu verfertigen, muß man erstens um eine oder zwey Stimmen mehr nehmen, als Hauptsätze darinne sind; damit manche Stimme bisweilen ruhen könne. Zweytens muß der doppelte Contrapunct der Octave nothwendig dabey angewendet werden.

Drittens ist bey allen Doppelfugen zu beobachten, daß die Subjecte nicht eine gleiche Bewegung oder Geltung der Noten (Contrapunctum aequale) bekommen; auch daß nicht alle zugleich anfangen, wohl aber endigen.

Viertens ist bey einer Doppelfuge mit drey Snbjecten der dreyfache Contrapunct ad octavam, und mit vier Subjecten der vierfache Contrapunct ad octavam nothwendiger Weise anzuwenden. Zu beyden sind die Regeln folgende:

1. Daß man keine Nonligatur anbringe.
2. Daß niemals gleich nach einander zwo Stimmen zwo reine Quarten machen; weil in den Versetzungen Quinten entstehen.
3. Daß die Quint nur in motu obliquo, oder mit der Sext gebunden angebracht werden solle.
4. Daß auch die Sext, mit $\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{1}$ begleitet, nur in motu obliquo gebraucht werden dürfe.

NB.

NB. Wider die erste Regel gehandelt, wird in beyden Versetzungen zum Fugen oder Contrapunct a tre Soggetti, gefehlt. Eine wirft aus ${}^{2}_{7}\ {}^{3}_{8}$ | die andere gar ${}^{7}_{6}\ {}^{6}_{-}$ ‖

Die zweyte Regel ist ohnehin klar; nur leidet sie diese Ausnahme: daß wenn die zweyte Quarte eine übermäßige wäre, so ist der Hauptsatz gut; weil in einer Versetzung der verminderte Quint-Accord nach dem reinen folget; in der andern aber zwey Sext-Accorde. Z. B. ${}^{5}_{3}\,{}^{5}_{3}\,\natural$ ‖ ${}^{6}_{3}\,{}^{6}_{3}$ ‖

Wider die dritte gehandelt, wirft es einmal den erlaubten ${}^{6}_{3}$ Accord, einmal aber den ${}^{6}_{4}$ Accord aus, welcher frey anzuschlagen im strengen Satze überall verbothen ist. Diesen Fehler zu vermeiden, soll man in der Invention oder erstem Hauptsatze, der zu Versetzungen bestimmt ist, gar keine Quinte machen, sondern lieber den vollkommenen Accord mit ${}^{3}_{1}$ oder ${}^{8}_{3}$ anbringen. Die vierte freye Stimme aber darf sie hernach, gleichwie alle die übrigen Intervalle, machen.

Wider die vierte Regel gehandelt, wirft es zwar einmal den vollkommenen Accord ${}^{5}_{3}$ einmal aber den ${}^{6}_{4}$ Accord in den Versetzungen aus; derowegen ist es nothwendig, daß man in der Invention und Repercussion bey dem Sext minor oder major Accord (die andern zwey Sexten sind ohnehin hier verbothen) statt der Terz den Grundton, oder die Sext selbst, wenn sie kein Semitonium modi ist, verdopple, nemlich ${}^{6}_{1}$ oder ${}^{8}_{6}$ oder ${}^{6}_{6}$. Die vierte freye Stimme kann die Terz allezeit zur Sext annehmen.

Wenn man diese vier Regeln sammt denen des doppelten Contrapunctes in der Octave genau beobachtet, so kann eine Fuge mit drey Subjecten ohne den Contrapunct der Decime und Duodecime auf sechserley Art, den ersten Eintritt mitgerechnet, versetzet werden. Eine Doppelfuge aber mit vier Hauptsätzen auf vier und zwanzigerley Art.

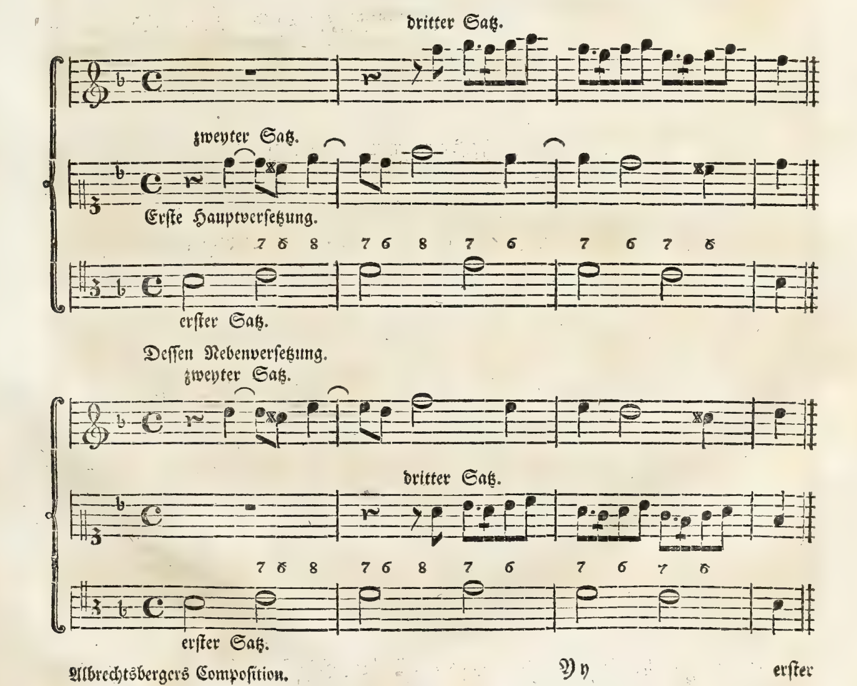
Es ist sehr rathsam, bevor man eine solche künstliche Fuge ausführt, daß man wenigstens drey oder vier Versetzungen vorhero versuche, damit man sehe, ob der Satz überall rein ausfallen werde. Bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten sind folgende drey ersten Versetzungen die Hauptversetzungen, die man vorher versuchen muß.

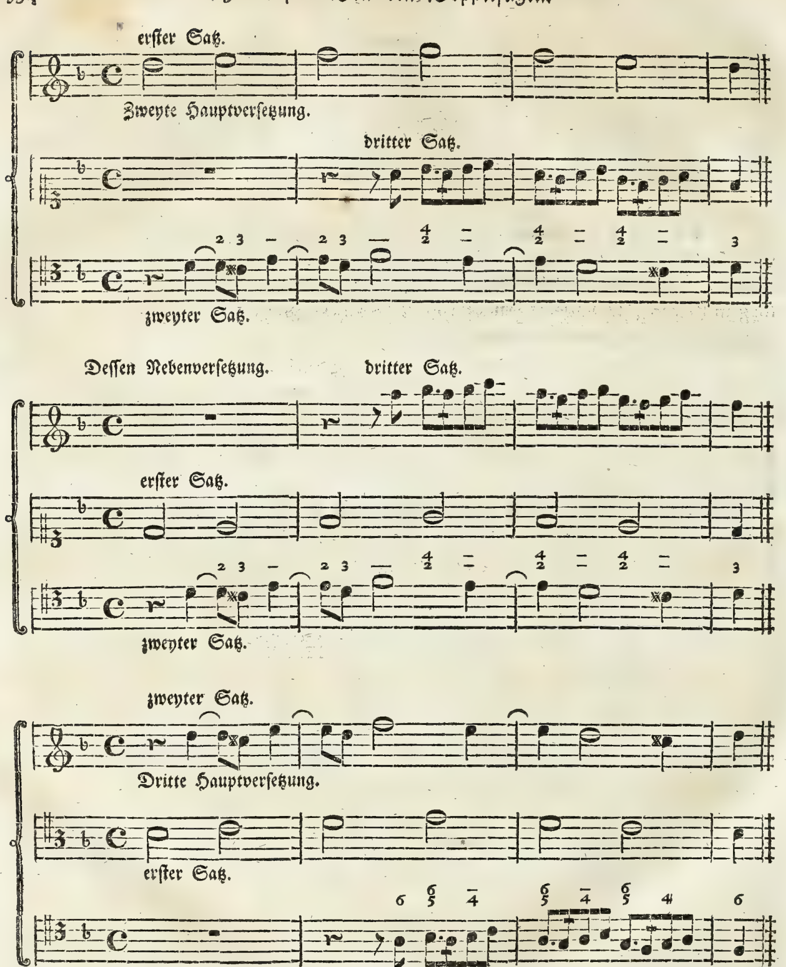
No. 1.	No. 2.	No. 3.
Oberstimme.	Tiefste Stimme	Mittelstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.

NB. Diese drey Hauptsätze kann man ordnen, wie man will, das ist: man kann nach No. 1 oder No. 2 oder nach No. 3 die drey Subjecte eintreten lassen: kurz, jede Stimme kann die erste, jede die zweyte, jede die dritte seyn. Jede dieser drey Hauptversetzungen hat ihre Nebenversetzung, welche wiederum die nemliche Intervalle auswerfen muß.

Erste Nebenversetzung bey bleibender tiefsten Stimme und Grundstimme.	Zweyte Nebenversetzung bey bleibender Mittelstimme und Grundstimme.	Dritte Nebenversetzung bey bleibender Oberstimme und Grundstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Oberst mme.	Tiefste Stimme.	Mittelstimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.
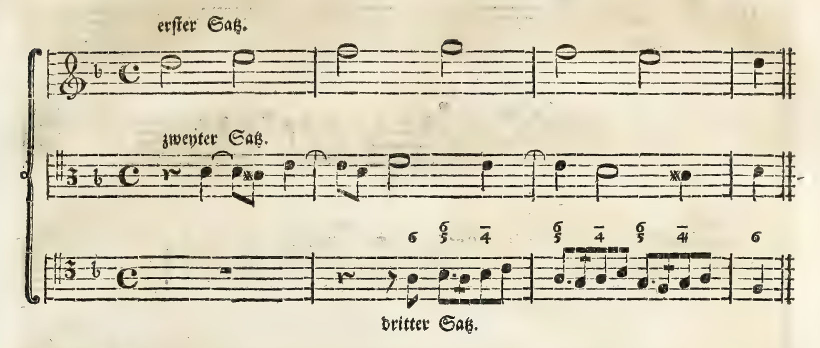
Es ist nicht nothwendig, daß alle Nebenversetzungen in einer einzigen solchen Doppelfuge auch angebracht werden. Einem Anfänger aber muß man bey dieser Uebung nichts schenken. Zum Versuch soll folgende vierstimmige Doppelfuge mit drey Hauptsätzen (a trè soggetti) dienen, wodurch die Haupt- und Nebenversetzungen hier zwar erklärt, in der Fuge aber selbst nicht alle, der Kürze halber, angebracht sind:




erster Satz.
Zweyte Hauptversetzung.
dritter Satz.
zweyter Satz.
Dessen Nebenversetzung.
dritter Satz.
erster Satz.
zweyter Satz.
zweyter Satz.
Dritte Hauptversetzung.
erster Satz.
dritter Satz.

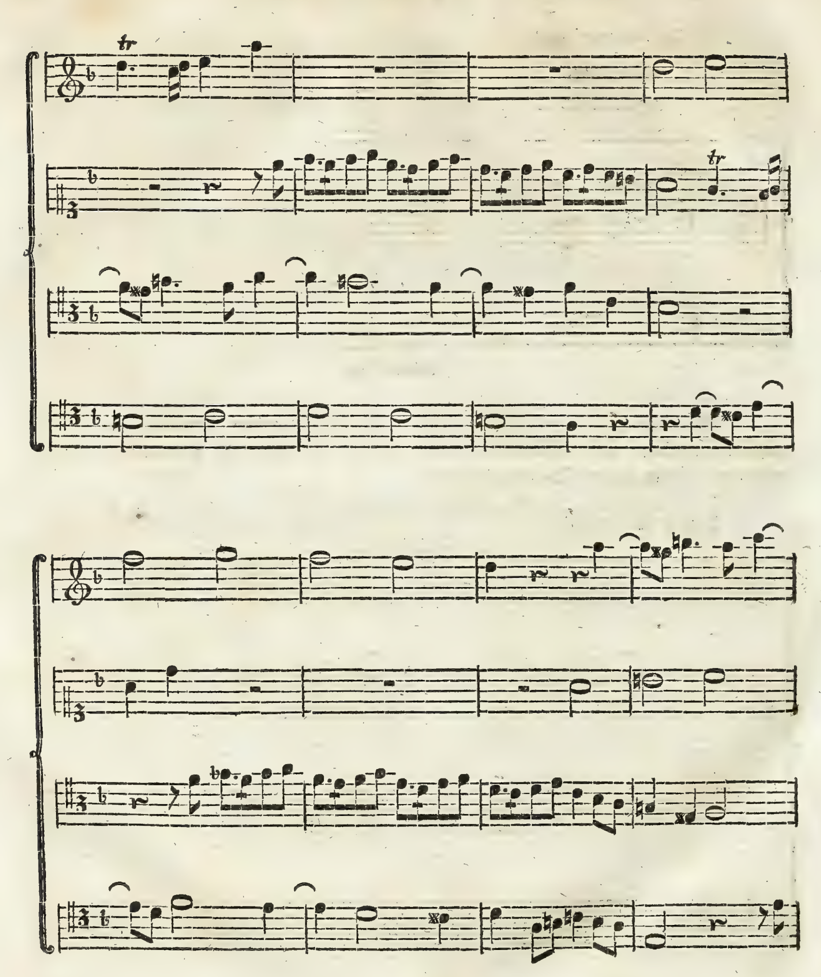
Dessen

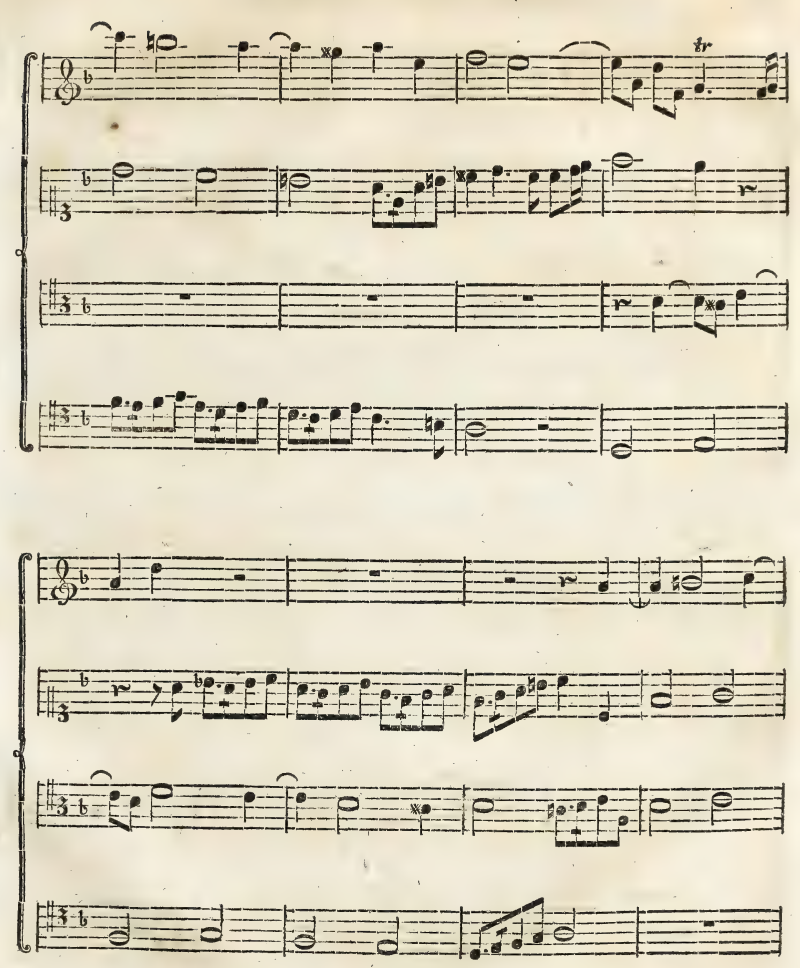
Dessen Nebenversetzung.

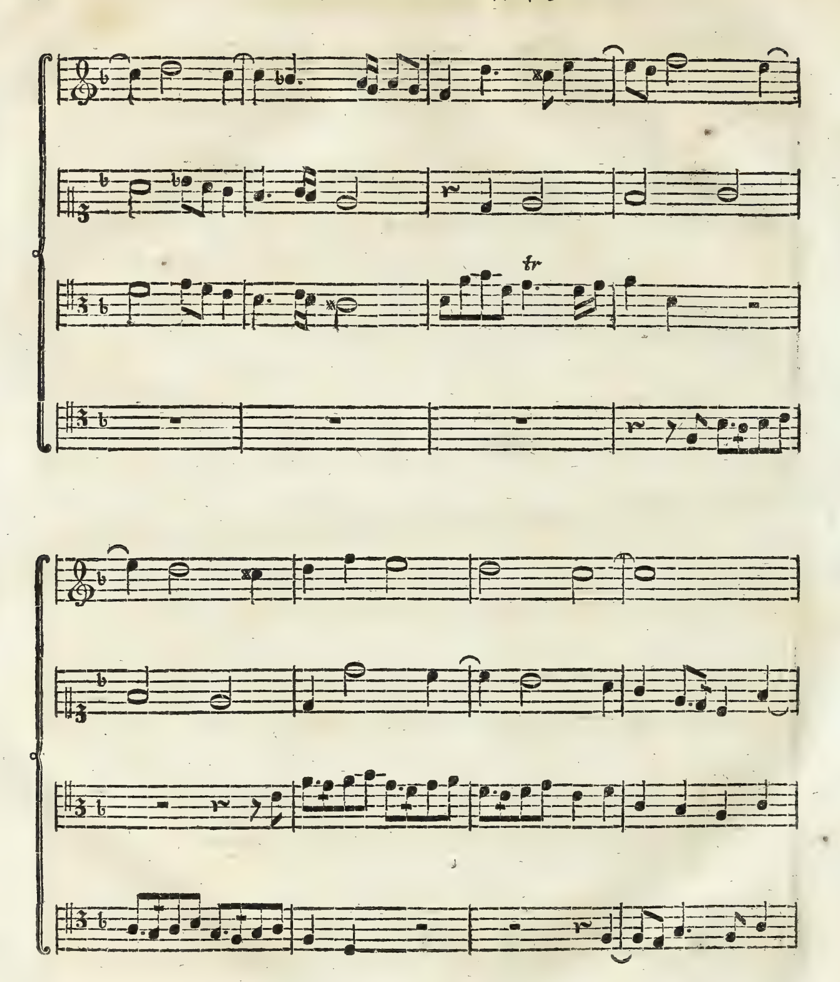


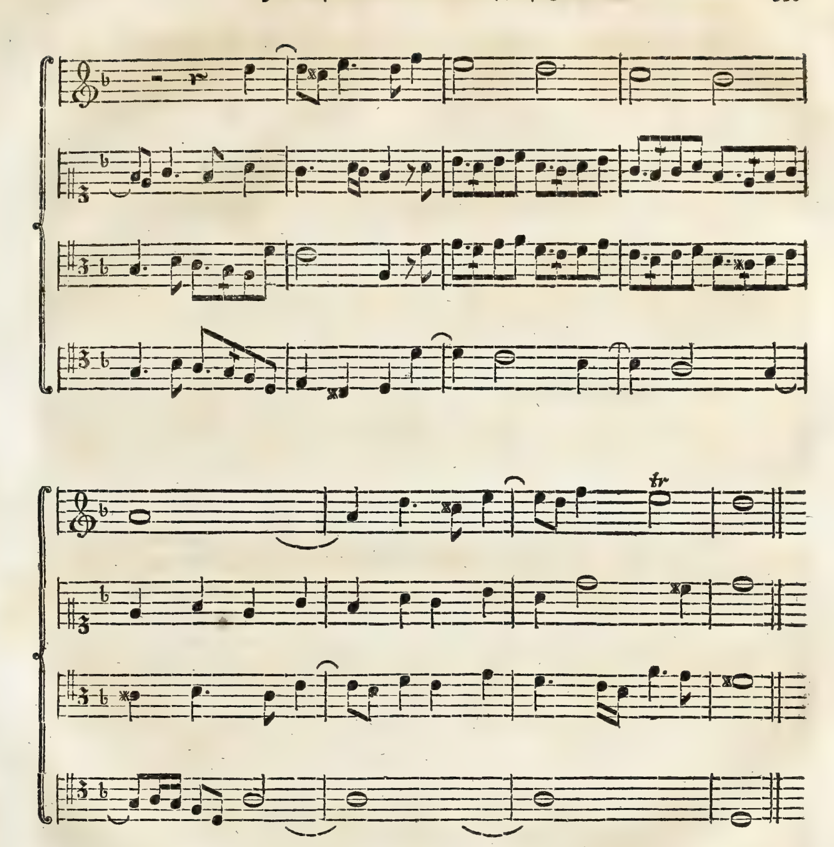
Hier sieht man, daß alle drey Hauptversetzungen andere Intervalle und Accorde ausgeworfen haben; jede Nebenversetzung aber nur die Intervalle und Accorde ihrer Hauptversetzung. Folgt nun die Doppelfuge selbst.

Fuga a trè Soggetti.


tr
tr




tr



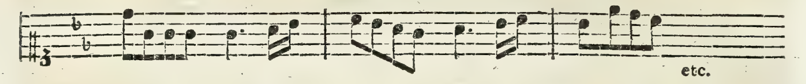
Es ist jedoch keine Schuldigkeit, daß alle drey Hauptsätze (Themata) gleich nach einander in den ersten zwey oder dreyen Tacten einhergehen, wie es hier geschah. Man findet bey guten Meistern auch Doppelfugen, wo jeder Hauptsatz allein eine Weile durchgeführt und nach einer halben oder ganzen Cadenz der erste Satz mit dem zweyten, der zweyte mit dem dritten, u. s. w. zusammen verbunden wird.

Wer Herrn Matthesons Orgelfugen hat, kann sich hierüber die aus G moll mit drey Subjecten als Muster vorstellen.
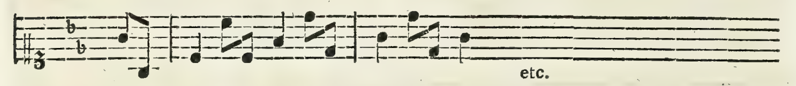
Der erste Hauptsatz derselben ist dieser:
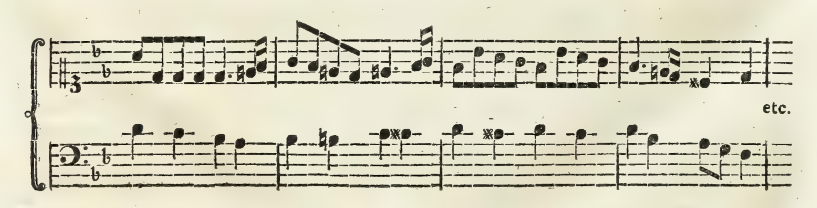


Zweyter Hauptsatz dieser:



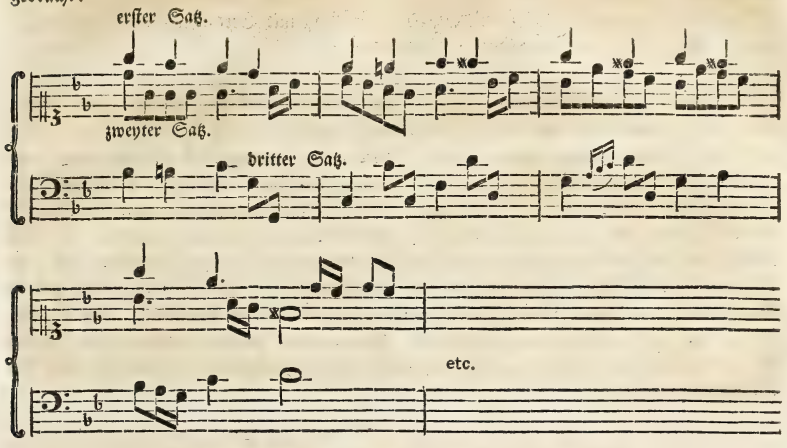
Dritter Hauptsatz dieser:
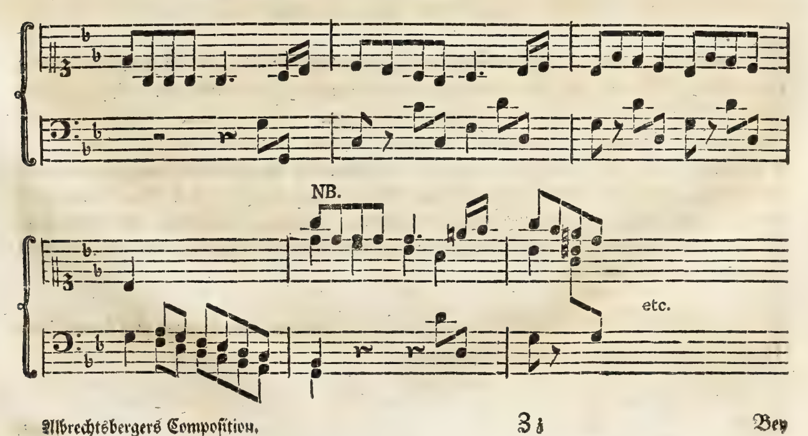


Nachdem dieser große Meister den ersten Satz, nach Art einer gemeinen oder einfachen Fuge 34 Tact lang, durchgeführt, so ruhet er damit in der Dominante vom G, das ist: im D dur. Dann fängt der zweyte Hauptsatz wiederum allein an und wird abermal vierstimmig, wie eine simple Fuge, durch 60 Tacte durchgearbeitet, und in der Tonica, das ist: im Haupttone geschlossen. Endlich fängt der dritte Hauptsatz wiederum allein im Aufstreiche an, und wird durch 25 Tacte, auch wie eine einfache Fuge, dreystimmig bis auf die letzten drey Tacte ausgeführt, und vierstimmig in einer vollkommenen B dur Cadenz geschlossen. Dann fängt er an, aus D moll den ersten und zweyten Satz mit einander zu verbinden auf folgende Art:



Im siebenden Tacte darauf werden alle drey Hauptsätze auf folgende Art zusammen gebracht:



Im 19. Tacte bey dieser nehmlichen Fortführung bringt er den zweyten und dritten Satz zusammen auf folgende Art:



Bey dem NB. fährt er fort, alle drey Sätze öfters zusammen zu setzen, und mit untermengten Nachahmungen wird die Fuge noch durch 17 Tacte fortgeführt. Vor dem Ende hat er einen freyen zweystimmigen Galanterie-Gedanken, mit Sext-Accorden herab, eingemischt. Endlich folgt der vierstimmige Hauptschluß.

Bey jetziger Zeit würden sich die Zuhörer, besonders die in der Music unerfahrenen, welche ohnehin gern die größten Kritiker sind, verwundern, wenn ein Organist so viele ganze und halbe Cadenzen in einer einzigen Orgelfuge vorbrächte; derowegen ist es besser, und mehr modern, die Subjecte auf der Orgel in einem Gang fortzuführen, das ist: mit einerley Tacte seine simple oder Doppelfuge aus dem Stegreife, oder aus den vorgelegten Noten (welches letztere kein großes Lob verdient) auszuführen, und mit einer einzigen Cadenz (wenn man auch einen Zwischengedanken zuweilen auf den stillern Manualen anbringt) zu schließen. Es giebt zwar alte Fugen z. B. von Frescobaldi ꝛc. wo der Hauptsatz auf das Neue mit einer andern Tactart gegen das Ende verwechselt wird; welches zwar ein kleines Kunststück, aber ebenfals in der Kirche auf der Orgel ungewöhnlich ist. Eine größere Freyheit zu dergleichen Künsten haben die Singfugen, wo gar oft der Text auch Mannigfaltigkeit in sich enthält, oder den Rhythmum verändert.

Zwey und dreyßigstes Kapitel.

Kurze Regeln zum fünfstimmigen Satze.

Die vollkommenen Consonanzen werden am ersten verdoppelt; alsdann die unvollkommenen; endlich die reine Quart, statt der Octave bey einem Quart-Sexten-Accorde. Dieser Accord muß aber nicht gebunden, sondern frey angeschlagen seyn. Auch die kleine und große Secunde kann sowohl durchgehend als gebunden verdoppelt werden, nämlich: bey $\frac{4}{2}$ statt der Sexte, bey $\frac{5}{2}$ statt der Quinte. Die Dissonanzen sind übrigens nur im regulären Durchgange verdoppelt erlaubt, gleichwie der siebende große Ton (Semitonium modi). NB. Wenn dieser auch eine Terz oder Sext wäre, (als verdoppelter Grundton, nämlich, als Octave wird er in einer Mittelstimme geduldet) so bleibt er sowohl in fünf- als auch mehrstimmigen Sätzen in guten Tacttheilen immer verboten.

Nun folgen Beyspiele mit den gewöhnlichsten Accorden zum strengen und freyen Satze dienlich; mit Chorälen aber nur zum strengen.

Vollkommener Accord mit einigen Versetzungen.

etc.

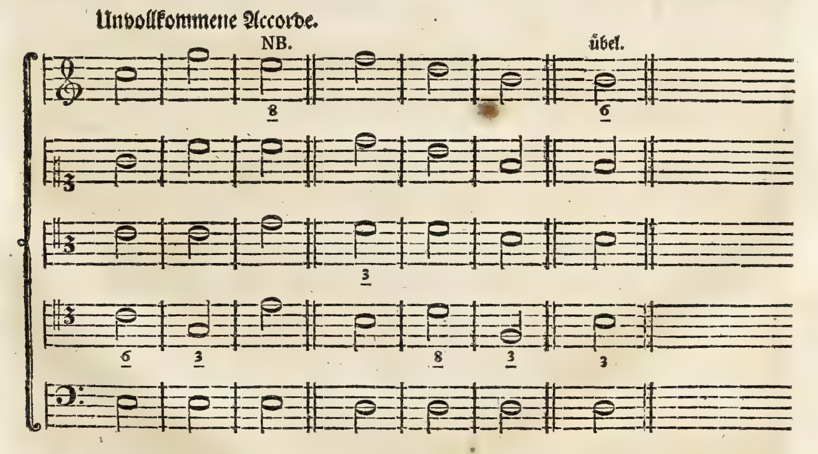
etc.

8 etc.

8 5 3 8 5 3 5 3 1 verdoppelt.

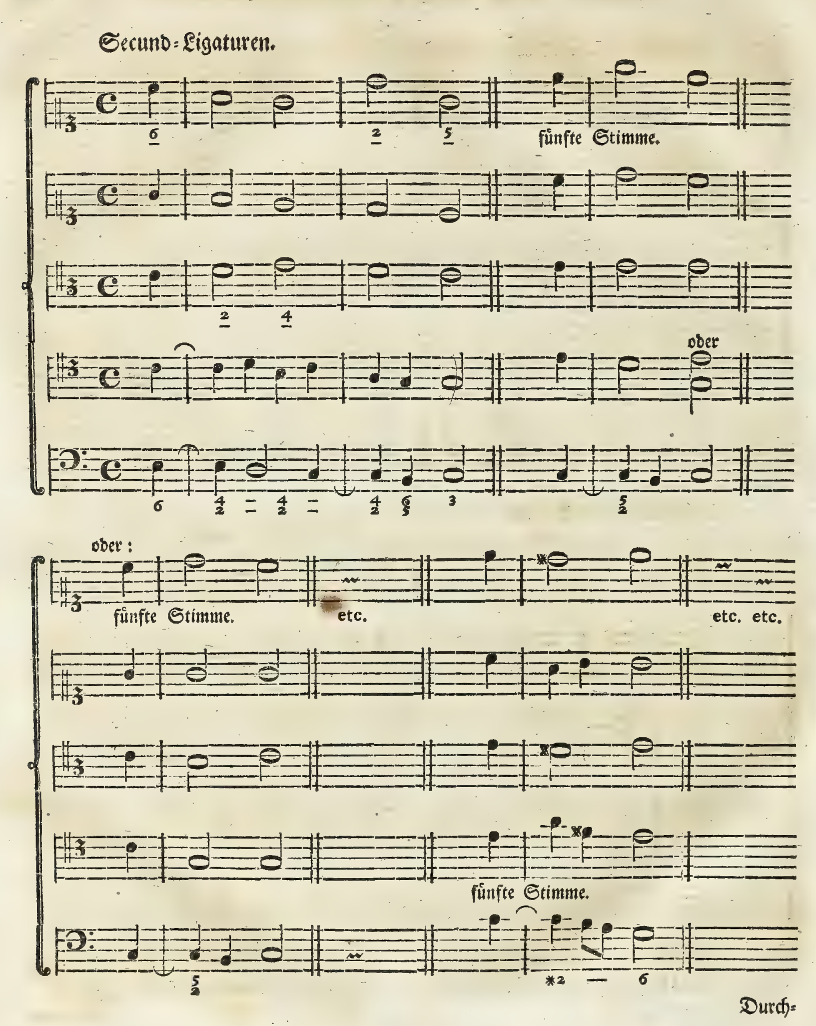
etc.

Unvollkommene Accorde.

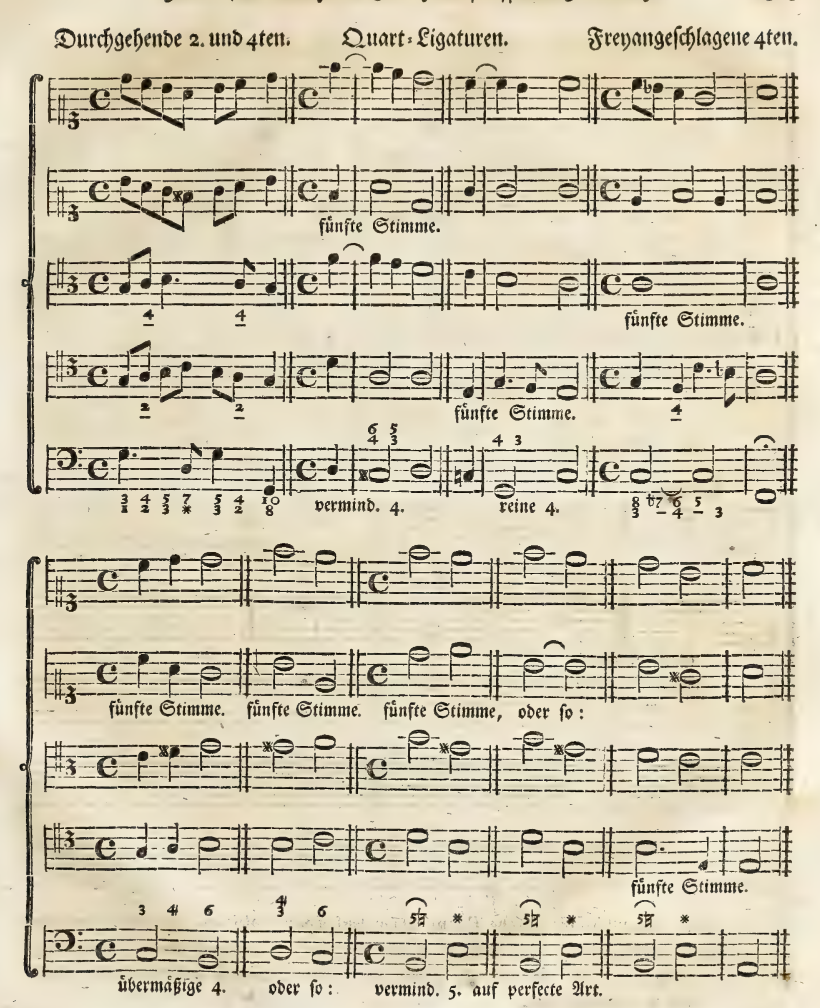


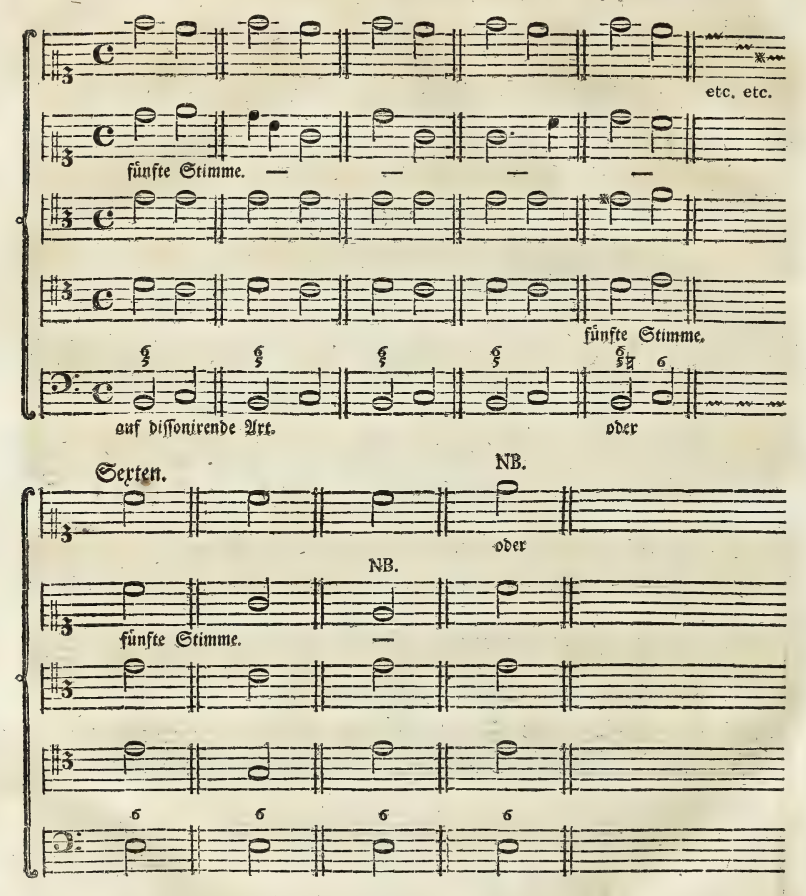
NB. Das E als verdoppelter Grundton ex C dur geht mit; aber ex F dur wäre es fehlerhaft. Das H aber hier im letzten Beyspiele ist als Semitonium modi von C dur fehlerhaft.

Secund-Ligaturen.

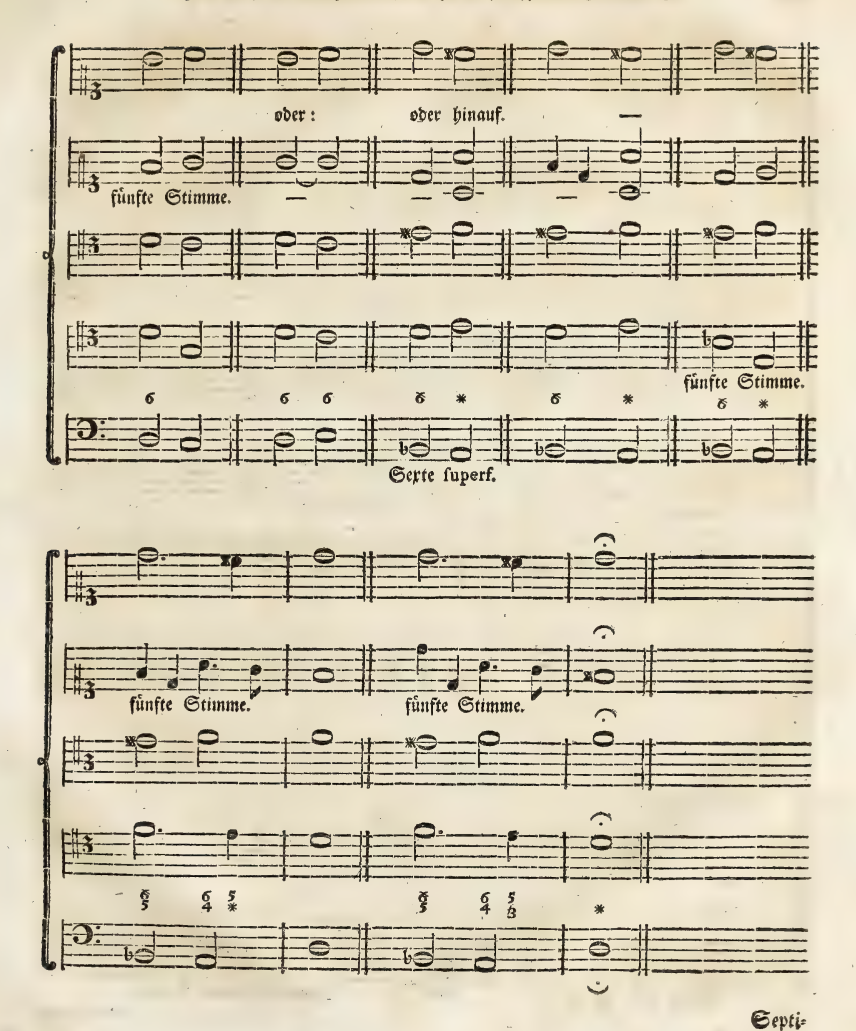


Durch-

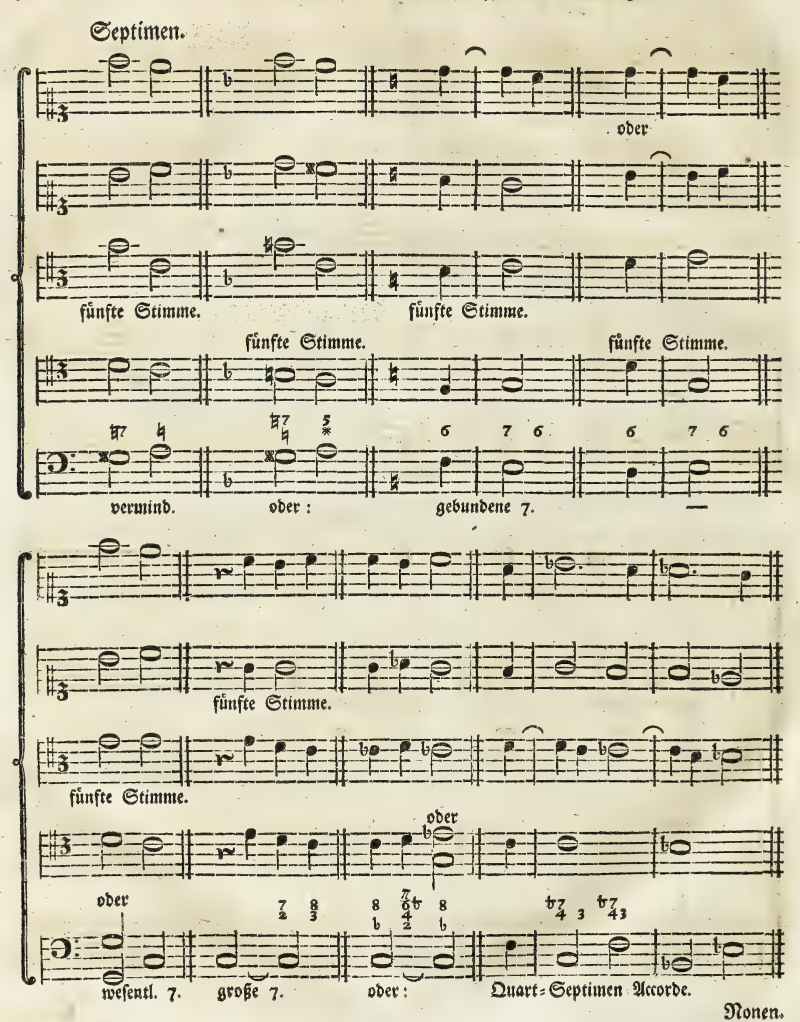

Durchgehende 2. und 4ten.
Quart=Ligaturen.
Freyangeschlagene 4ten.
fünfte Stimme.
4
4
fünfte Stimme.
2
2
fünfte Stimme.
4
vermind. 4.
reine 4.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme, oder so:
fünfte Stimme.
übermäßige 4.
oder so:
vermind. 5. auf perfecte Art.



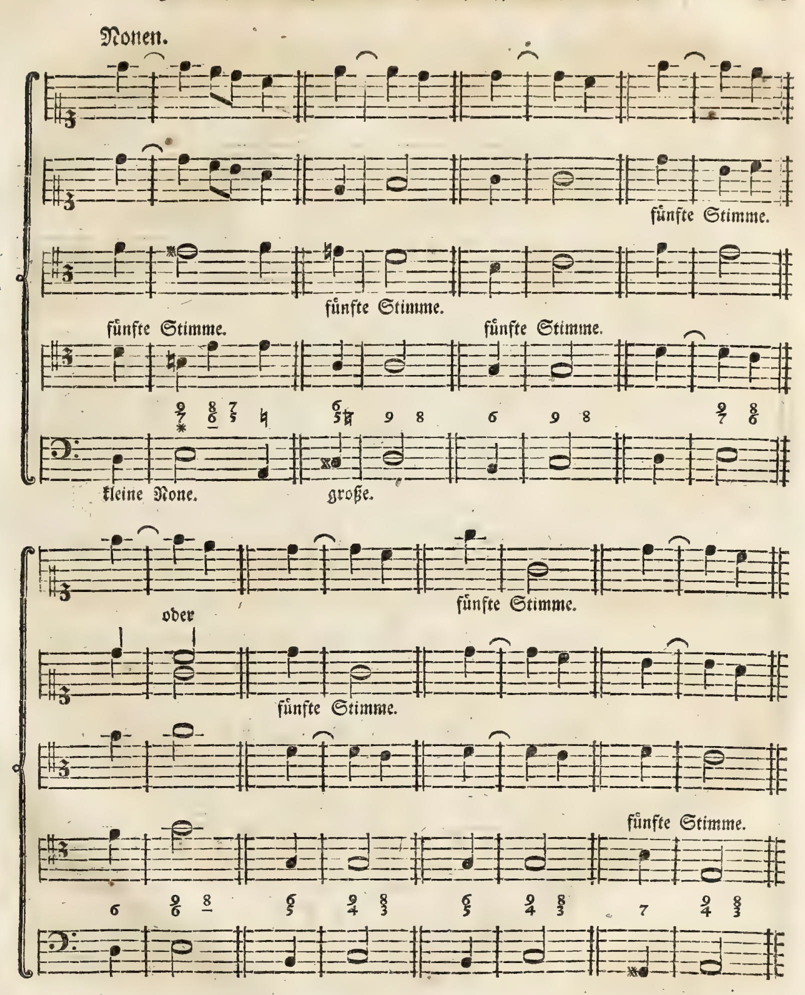
NB. Hier wird die Octave E am letzten verdoppelt, gleichwie die große Terz bey den vollkommenen Accorden; doch ist sie in der obersten oder Mittelstimme überall erlaubt, zu verdoppeln, weil sie hier nicht der siebende große Ton (Nota sensibilis) sondern nur der dritte große Ton vom Grundtone C ist.

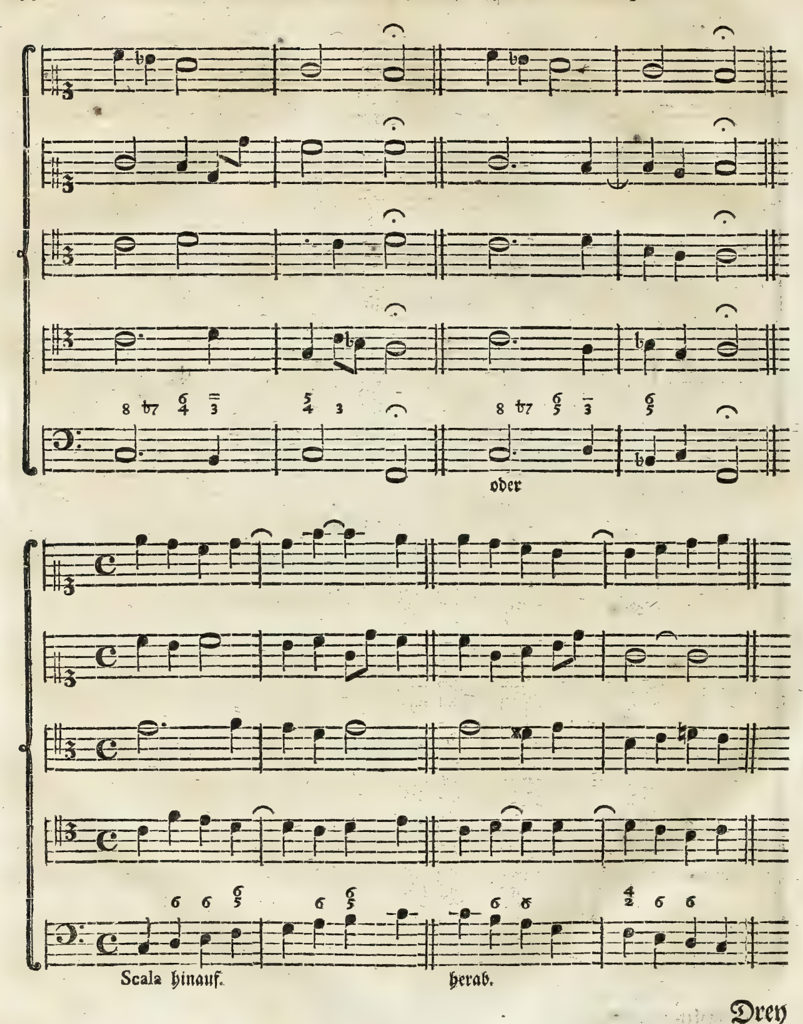

oder:
oder hinauf.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
6
6 6
6 *
6 *
6 *
Sexte superf.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
6 5
6 4
5 *
6 5
6 4
5 3
*

Septi-


Septimen.
oder
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
vermind.
oder :
gebundene 7.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
oder
oder
wesentl. 7.
große 7.
oder :
Quart-Septimen Accorde.

Nonen.


Nonen.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
kleine None.
große.
oder
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.
fünfte Stimme.

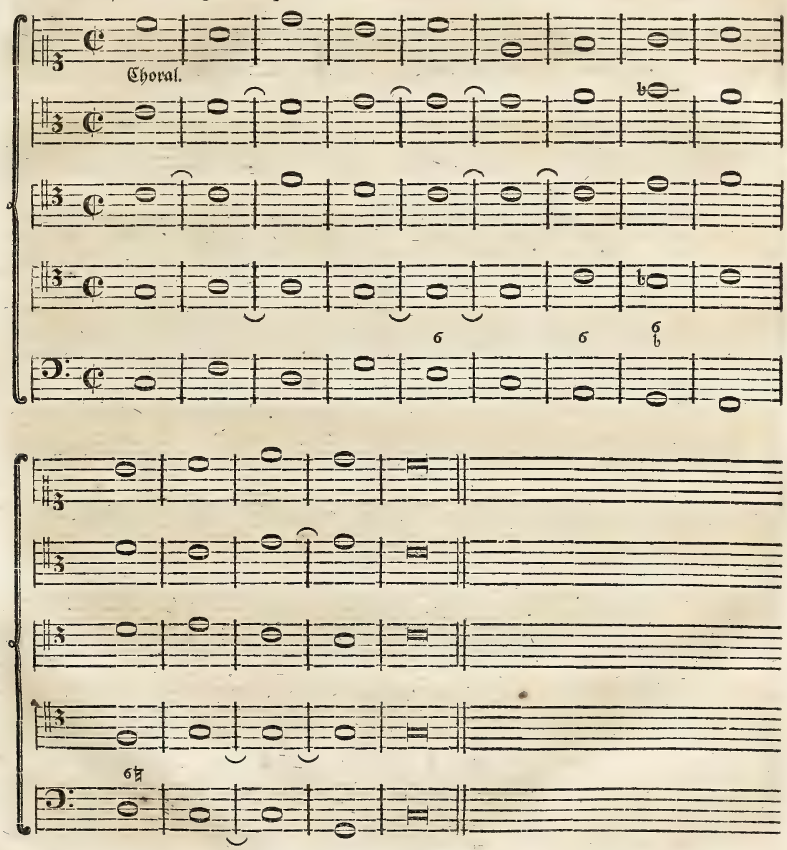


Drey

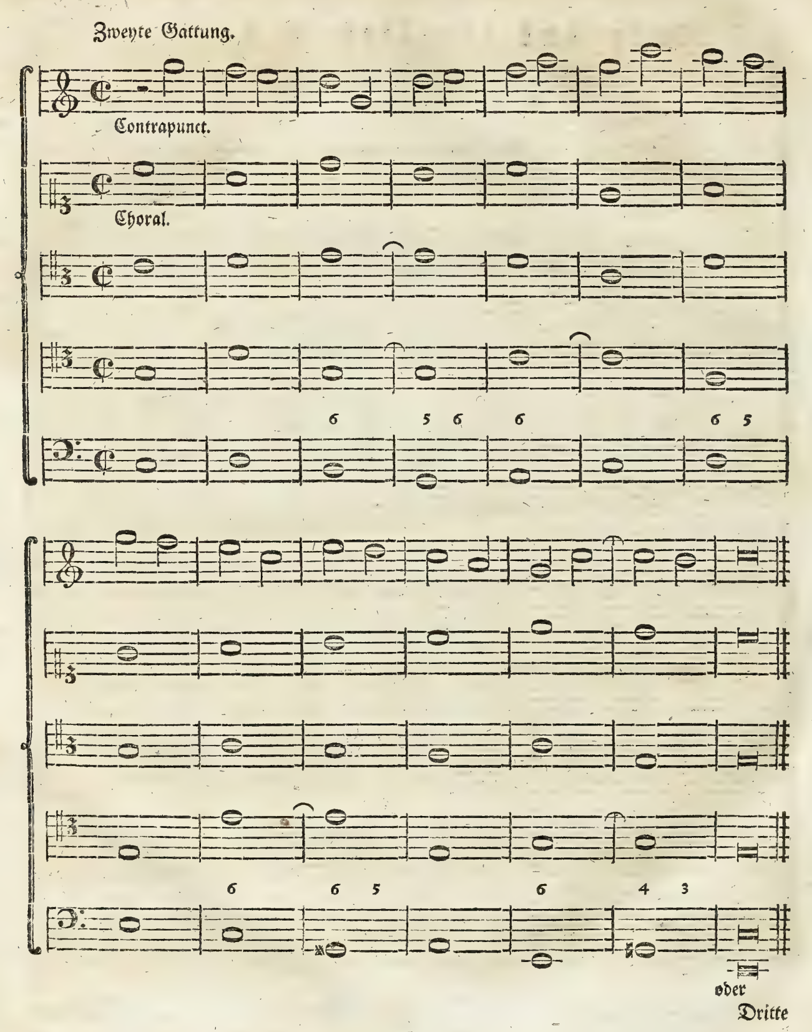
Drey und dreyßigstes Kapitel.

Beyspiele mit Chorälen im strengen Satze.

Erste Gattung a cinque.

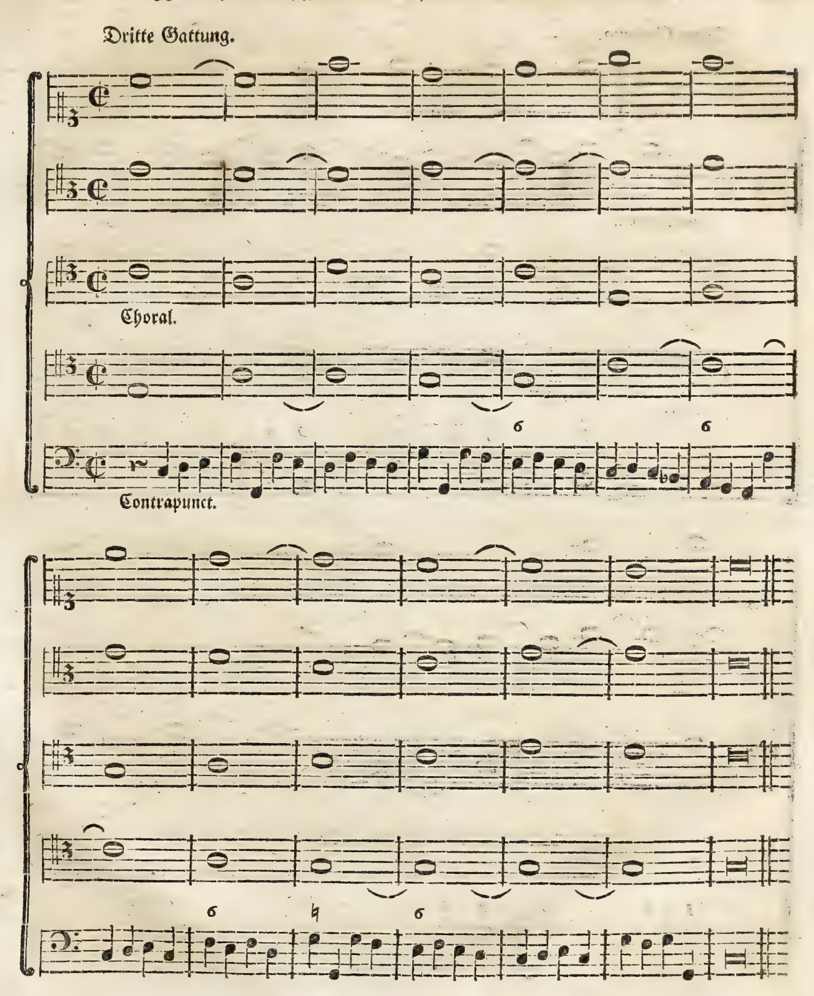


Zweyte Gattung.

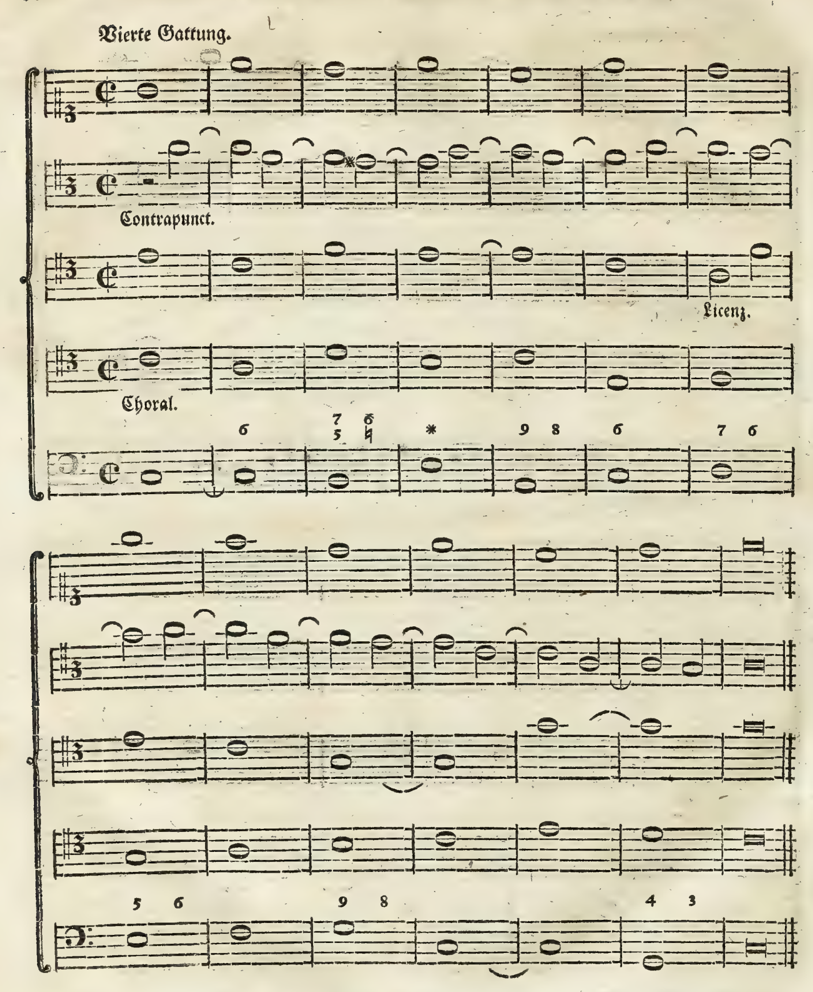


Dritte

Dritte Gattung.

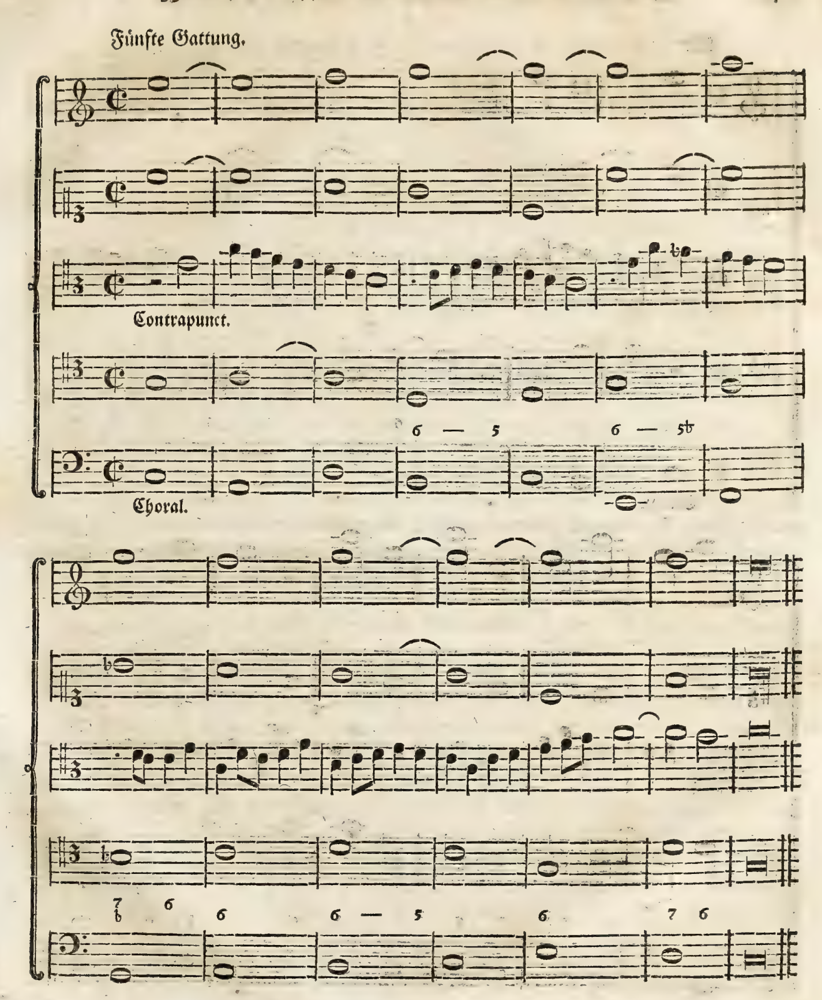


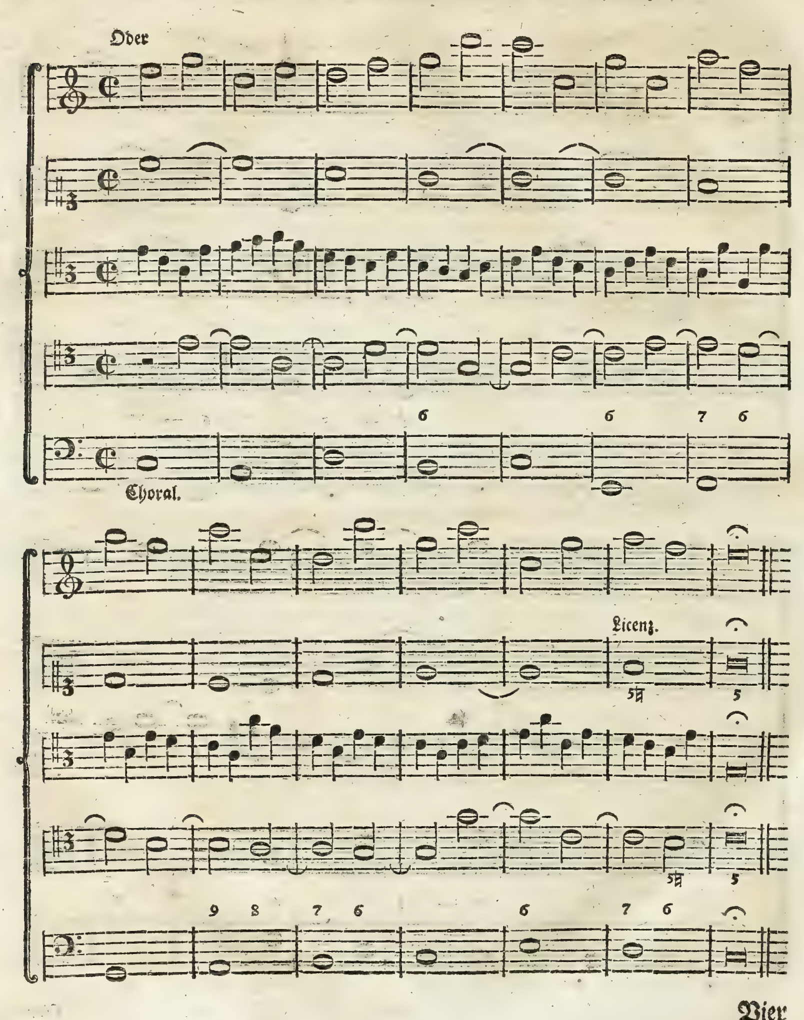
Vierte Gattung.



Fünfte

Fünfte Gattung.





Vier

Vier und dreyßigstes Kapitel.

Von dem Kirchen= Kammer= und Theater=Styl und von der Kirchen=Musik mit begleitenden Instrumenten.

Wie alle drey Styli, das ist: Schreibarten der Music, behandelt werden, lehrt uns der öftere Besuch der Gotteshäuser, der häuslichen Academien und des Theaters. Es werden aber leider, bey diesen Zeiten, schon in einem einzigen dieser Orte, alle drey Styli vermischt gehört und in Sätzen angetroffen. Derowegen ist wenigstens zur Kenntniß der alten musicalischen Bücher nothwendig zu melden, wie vor Zeiten jede Schreibart behandelt wurde, und wohin jede Gattung der Music gehörig war.

Zur **Kirchenmusic** gehörten die lateinischen Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen und Antiphonen im Stylo alla Capella a quattro, a cinque etc. mit oder ohne Orgel im Allabreve- oder Vierviertel=Tacte; auch im ganzen oder halben Tripel, im strengen oder freyen Contrapuncte verfertiget.

Zur **Kammermusic**, welche aus Galanterie=Sätzen, wie noch jetzt, bestand, gehörten die Parthien und Concerte verschiedener Instrumente; die Duetten, Terzetten, Quartetten ꝛc. die welschen Arien mit dem Flügel allein und auch mit andern Instrumenten begleitet. Zuweilen unterhielt man sich auch mit Sing=Canonen und Madrigalen.

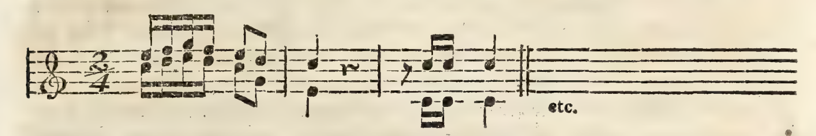
Zum **Theater**, das ist: zum Opern=Styl gehörten, wie noch jetzt, die Simphonien oder Ouverturen, die Recitative, die Arien in Solo, oder in Duetten, Terzetten, Quartetten ꝛc. und die Chöre, welche bald lustig, bald traurig, bald indifferent, (wie es die Poesie erheischte) gesetzet waren. Man bediente sich fast aller Tactarten (den ganzen und halben Tripel $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ ausgenommen) und Instrumente; aber nicht immer in jeder Arie auch der blasenden, wie heut zu Tage. NB. Hier sollte und könnte ich von der rhythmischen Music eine Erklärung machen; da aber der Rhythmus (welcher in der Music aus Einschnitten von gleich vielen Tacten z. B. zwey nach zweyen, drey nach dreyen und vier nach vieren, besteht) nur mehr in National-Stücken, z. B. in Menuetten, Trio, Allemanden, Sarabanden, Gavotten, Curanten, Rigadonen, Giquen, Balletten und Liederchen beobachtet werden muß, so verweise ich meine Leser an Herrn Riepels Lehrbuch, und sage nur: daß der musicalische Rhytmus in langen Stücken, als Arien, Simphonien, Terzetten, Quartetten ꝛc. als Regel, keinen Platz mehr finde: man würde durch dessen Zwang sehr oft der besten Laune und den schönsten Gedanken einen Abbruch verursachen, oder sie gar zernichten.

Um also den ächten Weg, wenigstens zur Kirchenmusic (welche nur in Hymnis, wenn sie nicht contrapunctisch sind, den Rhytmum zu beobachten hat) zu finden, rathe ich allen Anfängern der Setzkunst, daß sie prächtige, erhabene, ernsthafte, andächtige und muntere (wie es der Text verlangt) meistentheils aber nachahmende Gedanken in ihren Sätzen anzubringen trachten; jeder von uns Christen weis, daß die Kirchen-Music nicht zur Lustbarkeit, sondern zur Andacht und Ehre Gottes abzielen soll. Man darf derowegen nicht immer mit den weichen Tonarten, woraus die Seelenämter, die Miserere, und Stabat Mater meistentheils gesetzet werden, aufziehen. Ein feyerliches Hochamt, eine Vesper, ein Te Deum laudamus läßt sich gar wohl in Dur-Tönen hören und mit munterm Zeitmaße aufführen. Bey den Aemtern wird zwar das Kyrie, das Qui tollis, das Crucifixus und das Dona nobis pacem nicht wohl mit Allegro angebracht; so wie bey einer Vesper nicht alle Psalmen; und bey dem Te Deum nicht die Strophe: Te ergo quaesumus. Ein guter Componist, der die lateinische Sprache versteht, kann also, bald mit einer andern Tonart, bald mit einem andern Tempo, bald mit unverhoften Wendungen und Accorden, bald mit hohen oder tiefen Noten, bald mit piano oder forte 2c. nach den Wörtern seinen Satz einrichten, er mag aus einem Dur- oder Moll-Tone seinen Satz angefangen haben. Endlich ist noch zu wissen, daß, wenn man zu einem Chor oder Tutti obligate Violin-Stimmen mit laufenden oder springenden Noten setzen will, die Sechzehntheil- und Zwey und dreyßigtheil-Noten die beste Wirkung machen; die leztern aber dem Violon, und übrigen Baß-Instrumenten zu geben, würde ein unangenehmes Poltern verursachen. Mannigfaltigkeit hervor zu bringen, kann man mit den Violinen in geschwinden Noten, tact- oder halbtactweise eine Abwechselung machen. Auch thut es gut, wenn die Baßinstrumente und der Generalbaß mit den Violinen (welche leztern im Unisono gesetzet sind) das Alternativo: die Abwechselung bekommen.

Endlich findet man auch Sätze, wobey die Violinen mit dem Discant und Alt im Unisono gehen; der Basso Continuo aber mit Achtel- oder Sechzehntheil-Noten durchaus agirt. Unrathsam aber ist es, wenn man zumal die erste Violin mit dem Alt um eine Octave höher und die zweyte Violin dafür mit dem Discant im Unisono einhergehen läßt; weil bey zweyen Sext-Accorden zwey Quinten entstehen. Es giebt aber noch andere Schwünge und muntere oder lermende Sätze für die Geiginstrumente; derowegen hat man sich allezeit nach den neuesten, aber regelmäßigen Componisten im Nachahmen, wenn man nicht selbst einen Erfindungsgeist hat, zu richten. Den zwey Hoboen giebt man einen leichten Gesang mit Viertel- und Achtel- auch mit einigen untermischten Sechzentheilnoten. Viele aushaltende Noten aber bläst niemand gern; ob sie wohl öfters durch einen, zwey oder drey Tacte eine vortrefliche Wirkung machen. Wenn man aber nichts Besonders zur Ausfüllung der Harmonien machen will, oder kann, so läßt man sie beyde lieber in Kirchensätzen mit dem Discant, als mit der Violin (welches leztere selten thulich ist) im Unisono einhertreten.

Von den Clarinetten, welche, wenn sie auch transponirt werden müssen, versteht sich das nämliche. Die Querflöten, wenn sie nichts obligates haben, kann man mit dem Alt um eine Octave höher gehen lassen, besonders in Fugen. In andern Stücken giebt man ihnen gern einen eigenen Gesang, bald mit etwas geschwinden, bald mit aushaltenden Noten.

Die Waldhörner (Corni) und die Trompeten (Clarini) läßt man gern in ihrem Umfange terz- und sechstenweise, worunter auch öfters die Quint über die Dominante und die Octave über den Hauptton kömmt, gehen, z. B.



Die Pauken läßt man ebenfalls mit diesen letztern, so oft der Satz im Haupttone oder dessen Quinte gestellt ist, hören. Sie haben, wie bekannt ist den Baßschlüssel vorgezeichnet, und nur zwey Töne, nämlich: C und G hinab, wenn der Satz aus C dur geht || D und A, aus D dur || B und F aus B dur || Eb und B aus Eb, das ist: Es dur; diese ihre zwey Töne werden aber allezeit mit G und C geschrieben. Derowegen muß der Componist, weil sie aus viererley Tonarten gestimmt werden können, über ihre Stimme, gleichwie über die Trompeten und Waldhörner-Stimmen, die gehörige Tonart bezeichnen, z. B. Timpani in C ꝛc. Die Fagotte müssen mit dem Violon, wenn sie nichts obligates haben, einhergehen. Die erste Posaune (Trombone) mit dem Alt, die zweyte mit dem Tenor, die dritte (welche selten mehr gebraucht wird) mit dem Singbasse.

NB. Dieses Instrument, oder diese drey Stimmen, verlangen mehr langsame als geschwinde Noten, auch wenig gestossene, welche nur die Trompeten gern machen; und zu obligaten Sätzen niemals ein geschwindes Tempo.

Der Zink, (Cornetto) ein seltsames Blasinstrument, pflegt mit dem Discant im Einklange geschrieben zu werden. Die englischen und Bassethörner (auch seltsame Blasinstrumente in den Kirchen und Kapellen) kann man als Mittel- und Ausfüllungs-Stimmen anbringen; oder beyde in Tutti und Chören mit dem Alt einhergehen lassen. In Simphonien und Arien ꝛc. werden sie mit singbaren Gedanken öfters angebracht und obligat gemacht. Es wäre überflüßig, Beyspiele mit begleitenden oder obligaten Instrumenten hieher zu setzen, indem wir die schönsten Muster aller Music-Gattungen von in- und ausländischen Componisten in allen großen Städten hören und bekommen können.

Fünf und dreyßigstes Kapitel.

Vom Canon.

Das Wort Canon heißt im musicalischen Verstande eine Art Fuge, in welcher aber die strengste Nachahmung durchaus herrschen muß. Wir wissen aber aus dem 23. Kapitel, daß die simple Nachahmung in springenden Noten sowohl, als in rückenden viele Freyheiten habe. Aus dem 24. und 25 Kapitel haben wir ersehen, was eine Fuge sey, und welche nothwendige Freyheiten sie in der Repercussion zuweilen annehme: auch, daß schon eine strengere Nachahmung in ihren Hauptsätzen herrschen müsse, als in den gemeinen Nachahmungen. Hier aber im Canon (er mag zwey- oder mehrstimmig seyn) muß das ganze Thema, es mag arios oder contrapunctisch seyn, vom Anfange bis zum Ende in den antwortenden Stimmen in allen Gattungen der Noten, NB. der Dauer nach, in den Canonen des Einklanges und der Octave auch dem Buchstaben nach, in allen Pausen und Suspiren (den ersten Eintritt: Repercussionem, ausgenommen) in allen Puncten und Ligaturen; in allen Sprüngen und Rückungen; in allen ganzen und halben Tönen; auch in Vorschlägen und Manieren; kurz in allen Kleinigkeiten, und im Ganzen durchaus nachgeahmet werden. Er kann endlich und unendlich seyn. Er kann rückgängig (cancrizans) seyn. Er kann auch, wie die künstlichen Fugen, per figuram augmentationis; diminutionis: oder Inversionis angebracht werden. Er kann ein doppelter, a quattro; ein dreydoppelter, a sei; und ein vierdoppelter Canon, a otto voci seyn. Er kann in der Secunde; Terze; Quarte; Quinte &c. seyn, das ist: er kann in allen Intervallen, NB. nicht aber in einem einzigen Canon, die Antwort machen. Endlich kann er auch ein Canon climax oder polymorphus seyn. Wer sich den Kopf mit dergleichen Künsteleyen (die bey diesen Zeiten minder als ein teutscher Tanz oder Gassenlied geschätzt werden) zerbrechen will, kann in Herrn Marpurgs Abhandlung von der Fuge, zweyten Theil, Berlin, gedruckt 1754. alles auf das genaueste ersehen. Die gemeinsten, leichtesten und zugleich strengsten Canons sind die im Einklange und der Octave; denn nur in diesen zweyen Intervallen können die Antworten (Risposti) auf das genaueste, auch in allen halben und ganzen Tönen gemacht werden; ob man wohl diese in die Quinte und Quarte ziemlich hinein zwingen kann. In denen, der Secunde, der Sexte, der Septime und None aber kann man diese strenge Nachahmung der ganzen und halben Töne ohnmöglich anbringen. Einen zweystimmigen Canon nur im Einklange oder in der Octave zu verfertigen, hat man nicht viel Kopfbrechens, auch nicht des doppelten Contrapunctes der Octave nöthig. Man schreibt den besten, und zu seinem Absehen tauglichen Gedanken von Note zu Note, von Sprung zu Sprung &c. in beyden Stimmen hin; man läßt aber die antwortende Stimme bald um einen halben, bald um einen ganzen Tact, bald auch noch später eintreten.

Auch
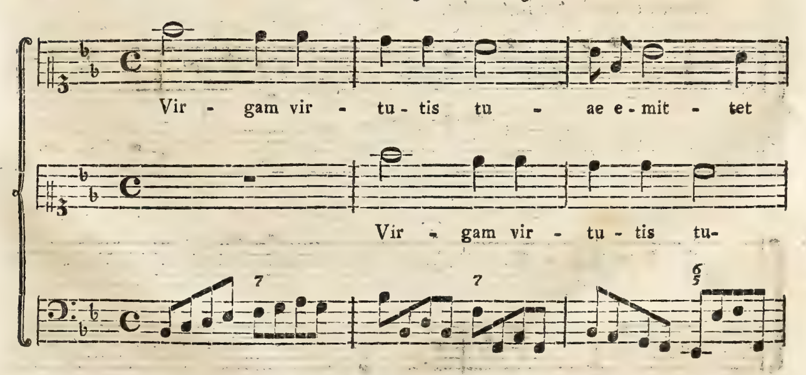
Auch ist es bey einem Canon in unisono oder Octava einerley Sache, ob die obere oder untere Stimme anfängt.
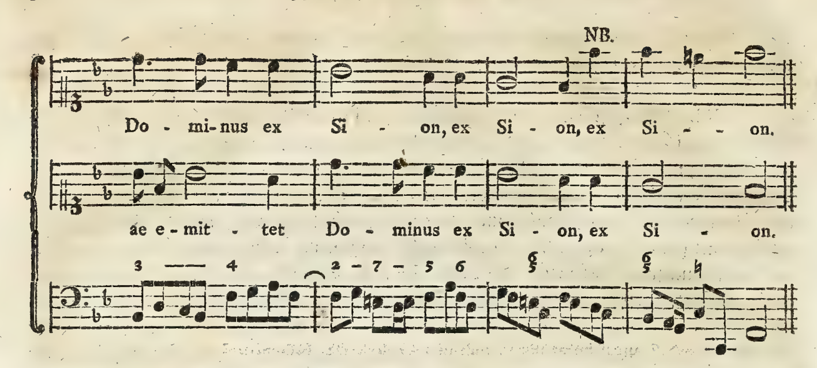
NB. Fehlerhaft aber wäre die Ausübung, (Productio) wenn man einen Canon des Einklanges mit einer Discant- und Tenor-Stimme; oder mit einer Alt- und Baßstimme, absingen ließe: im Widerspiele aber, wenn man einen Canon der Octave mit zwo gleichen Stimmen hören liesse. In beyden würde eine widrige Wirkung erfolgen. Bey den drey- und mehrstimmigen Canonen, die nicht im Einklange gemacht sind, und mehr als einen Schlüssel vorgezeichnet haben, ereignet sich dieser Fehler der falschen Production aus Mangel der Knaben oder Frauenzimmer sehr oft. Es stellen sich zum Beyspiele vier Mannspersonen zusammen, und singen einen verschlossenen oder offenen Canon mit ihrer mannbaren Stimme ab, was entsteht daraus? daß statt des vollkommenen Accordes $\frac{5}{3}$ meistentheils der Quart-Sexten-Accord $\frac{6}{4}$ angestimmt wird, und zwar fehlerhaft; besonders, wenn er sich im ersten und letzten Tacte, oder in einem guten Tacttheile ungebunden hören läßt.

Wenn man also einen Canon rein aufgeführt hören will, so muß man die Schlüssel, oder Stimmen des Satzes genau beybehalten.

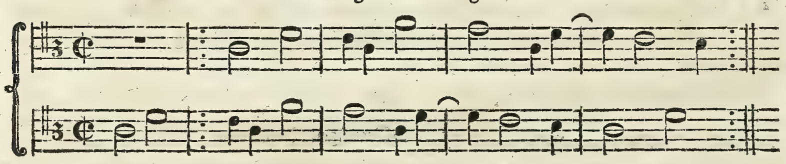
Hier folgen drey zweystimmigen Beyspiele:

Canone a due in Unisono mit einer begleitenden Orgel.

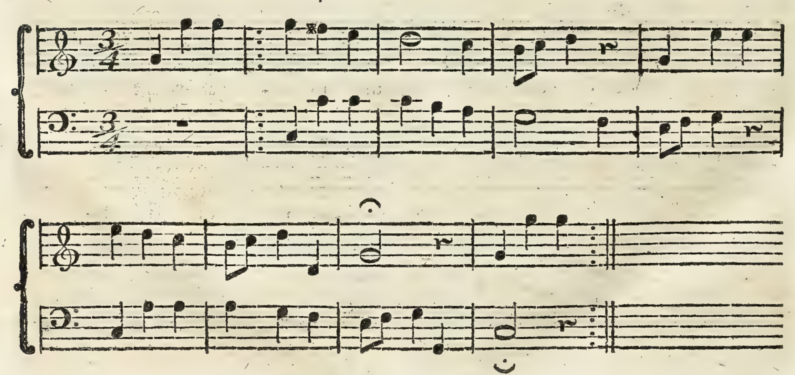




Canone in Unisono a due del Signore Kirnberger.



Canone a due in der Unterquinte.



Der erste ist ein endlicher Canon mit einem Anhange oder gänzlichen Schlusse, wie das NB. über dem ersten Sopran anzeigt; derowegen wird er nicht wiederholt.

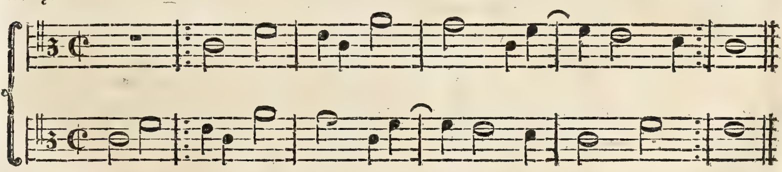
Der zweyte ist ein unendlicher; welches das halbe Wiederholungszeichen |: :| vom zweyten bis zum Ende des letzten Tactes (welcher letztere keine Cadenz macht) anzeigt.

Der dritte ist auch ein unendlicher; jedoch mit einem Ruhe= oder Schlußzeichen; wobey, wenn er etliche Mal durchaus wiederholt worden, jede Stimme bey ihrem Ruhezeichen 𝄐 gänzlich schließt.

Endlich ist es fast einerley Kunst, aus einem endlichen zweystimmigen Canon einen unendlichen, und vice versa: aus einem unendlichen einen endlichen zu machen. Man merke sich diese zwey Vortheile!

1. Wenn der Canon unendlich seyn soll, so läßt man die Schlußnote in beyden Stimmen weg, und macht das halbe Wiederholungszeichen vom Anfange des zweyten Tactes bis zu Ende des letzten. Man muß aber beyde Stimmen so drehen, daß jede singbar von ihrer letzten Note des letzten Tactes in die erste des zweyten Tactes eintreten möge. Wie im zweyten Beyspiele zu sehen ist.

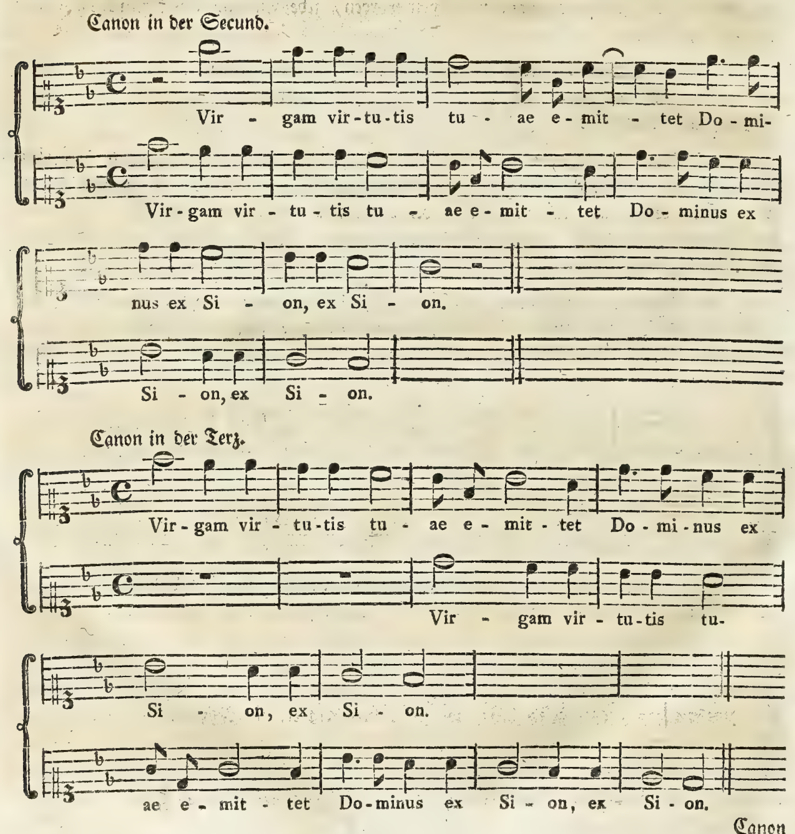
2. Wenn aber der Canon endlich seyn soll, so macht man zwar auch das halbe Wiederholungszeichen; aber auch noch eine Finalnote in beyden Stimmen hinzu; diese zwey Schlußnoten mögen hernach einen Einklang, oder eine Octave, oder eine Terz auswerfen, wie hier:



Diese zwey Schlußnoten sind, dem Buchstaben nach, die ersten des zweyten Tactes, mit welchen man ohnehin nach etlichen Wiederholungen schliessen würde, wenn sie auch nicht da stünden; weil doch niemand unaufhörlich singen kann. Wenn der Canon aber ohne Wiederholungszeichen gemacht ist und man die erste Stimme nicht früher aufhören lassen will, als die zweyte, so muß der ersten Stimme eine freye Secund=Ligatur 23 | 1 | oder eine gebundene Septime: 76 | 8 || beygefügt werden; wie oben bey dem ersten Beyspiele das NB. anzeigt.

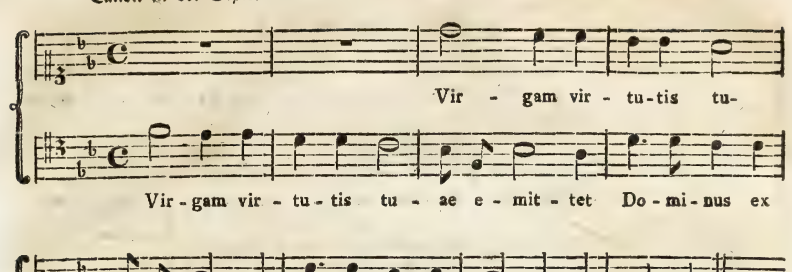
NB. Die Canones in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, None 2c. sind a due schon etwas härter zu erfinden und zu machen, als die im Einklange und in der Octave. Zuweilen (aber sehr selten) ereignet es sich, daß in der Melodie, welche zu einem Canon werden

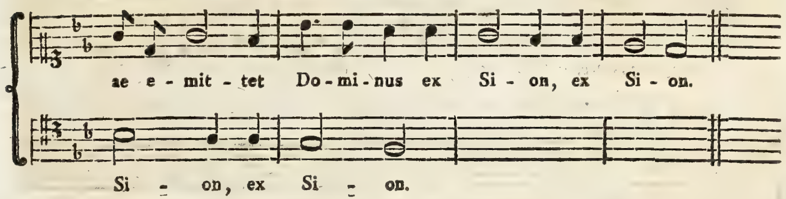
den soll, mehrere Antworten verborgen liegen, besonders, wenn sie mehr stuffen- als sprungweise geht, wie ich in dem ersten Canone ex B dur gefunden habe; indem er sich auch in der Obersecunde, in der Unterterz, in der Obersexte, in der Unterseptime, in der Ober- und Unteroctave, in der Unternone, und in der Unterdecime anbringen läßt. Man sehe hier alle diese Beyspiele, wobey aber die begleitende Orgel anders gesetzt werden müßte; nur die der Octaven könnte sie wiederum beybehalten:
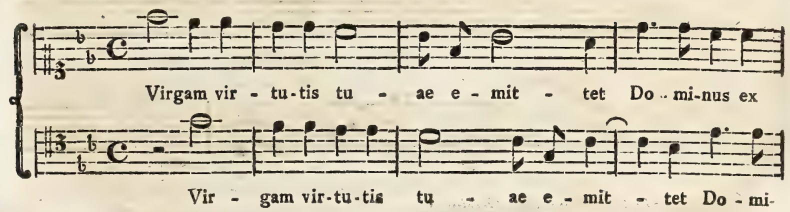


Canon

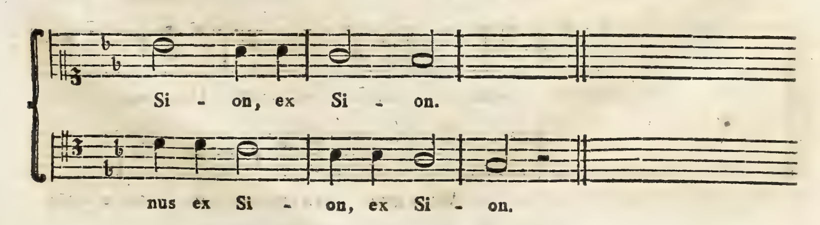
Canon in der Sexte.





Canon in der Septime.





Canon in der Octave.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae etc.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet etc.

7 7 6/5

Org. al piacere.

Oder

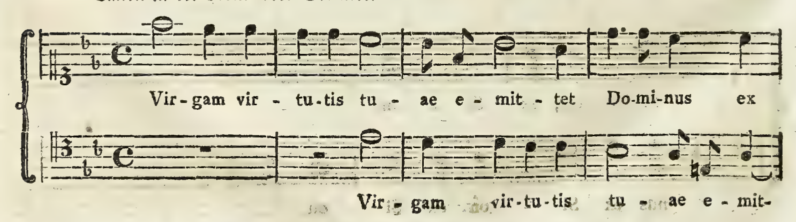
Vir - gam vir - tu - tis tu - ae etc.

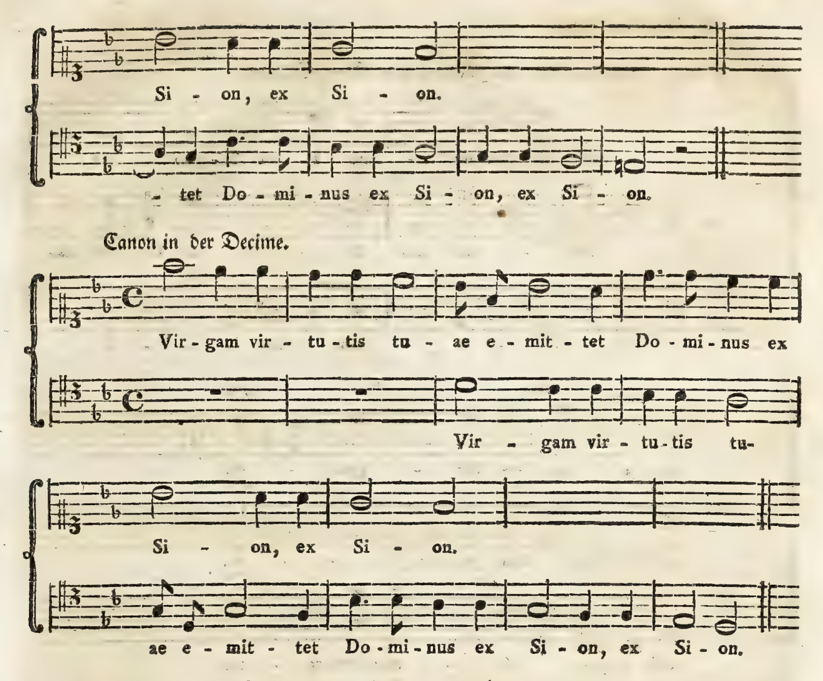
Vir - gam vir- etc.

7 7

etc.

Canon in der None oder Secunde.





NB. Der in der Sexte, in der Septime und Octave, haben alle drey ihr Daseyn nur dem doppelten Contrapunct der Octave zuzuschreiben. Der aber in der Decime ist gar nur eine Versetzung des einfachen Contrapunctes um eine Octave tiefer, nämlich des untern oder zweyten Discantes in den Tenor.

NB. Wer den Canon in der None hier für einen Canon in der Obersecunde ansieht, kann ihn auch vermöge des doppelten Contrapunctes der Octave in die Unterseptime versetzen. Einen dreystimmigen Canon im Unisono zu verfertigen, ist ebenfalls keine große Kunst. Man schreibt in gleichen Stimmen, das ist: Schlüsseln, das beste Tricinium auf, wobey aber nicht alle Stimmen zugleich anfangen dürfen, welches der Entwurf, zu latein inventio: heißt. Wenn dieser rein, nach den Regeln des strengen, oder freyen, oder des gemischten Satzes verfertiget worden, kann man einen offenen oder verschlossenen Canon daraus machen. Der offene heißt zu latein apertus, der verschlossene aber clausus.

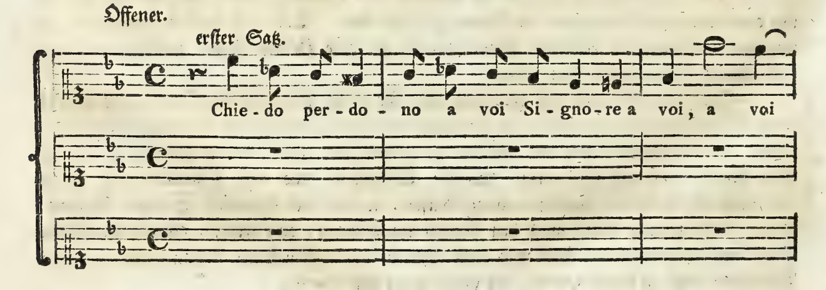
Hier folgt ein Beyspiel:

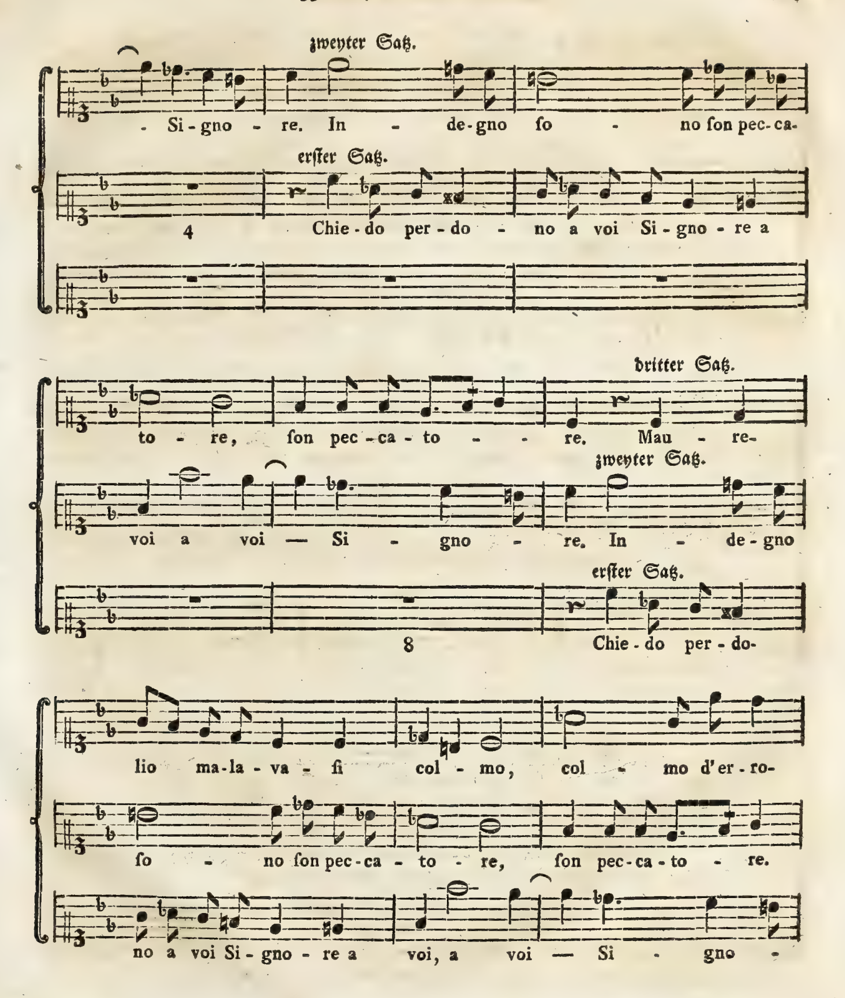
Entwurf eines dreystimmigen Canons vom Herrn Caldara.

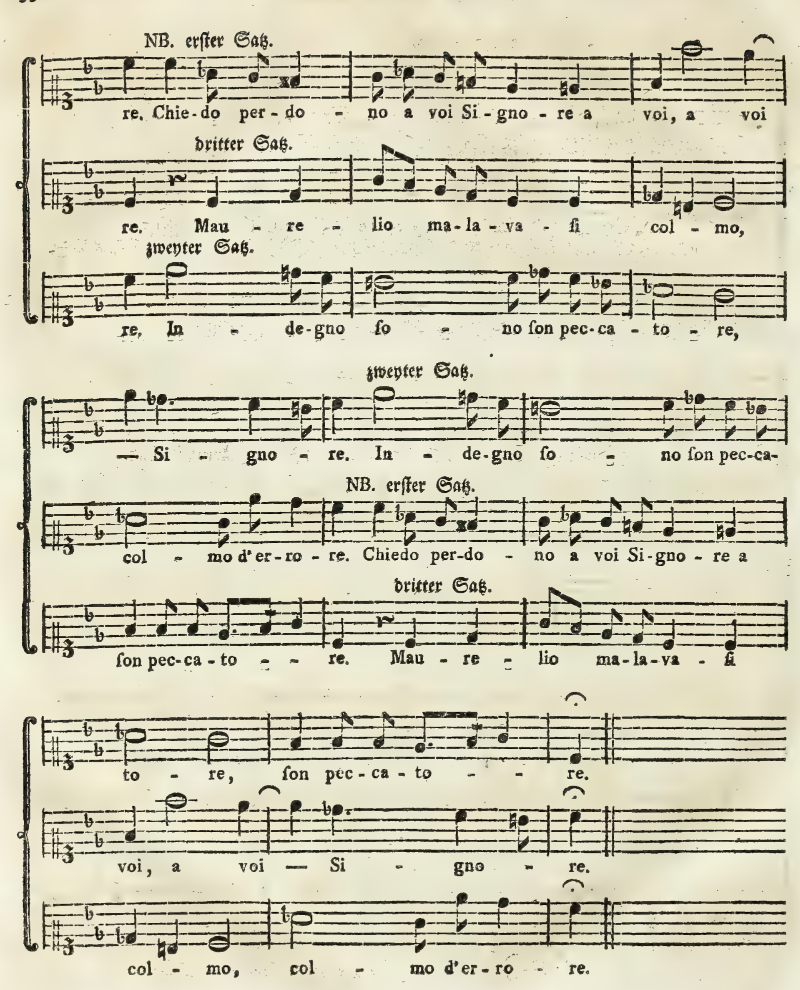
Chie - do per - do - no a voi Si - gno - re a
In - de - gno so - - no son pec - ca-
Mau - re - lio ma - la - va - si

voi, a voi — Si - gno - re.
to - re, son pec - ca - to - - re.
col - mo, col - mo d' er - ro - re.

Offener.
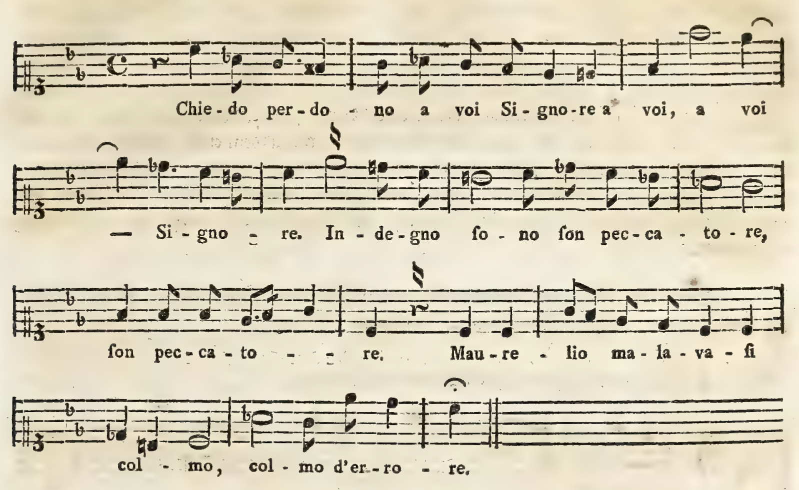



zweyter Satz.
Si - gno - re. In - de - gno so - no son pec - ca-
erster Satz.
4
Chie - do per - do - no a voi Si - gno - re a
dritter Satz.
to - re, son pec - ca - to - - re. Mau - re-
zweyter Satz.
voi a voi — Si - gno - re. In - de - gno
erster Satz.
8
Chie - do per - do-
lio ma - la - va - si col - mo, col - mo d'er - ro-
so - no son pec - ca - to - re, son pec - ca - to - re.
no a voi Si - gno - re a voi, a voi — Si - gno -


NB. erster Satz.
re. Chie-do per-do - no a voi Si-gno-re a voi, a voi
dritter Satz.
re. Mau - re - lio ma-la-va - si col - mo,
zweyter Satz.
re, In - de-gno so - no son pec-ca - to - re,
zweyter Satz.
— Si - gno - re. In - de-gno so - no son pec-ca-
NB. erster Satz.
col - mo d'er-ro - re. Chiedo per-do - no a voi Si-gno - re a
dritter Satz.
son pec-ca - to - - re. Mau - re - lio ma-la-va - si
to - re, son pec-ca - to - - re.
voi, a voi — Si - gno - re.
col - mo, col - mo d'er-ro - re.

NB.

NB. Zur Production wird die erste und zweyte Stimme nur bis zu dem NB. heraus geschrieben, weil bis dorthin schon alle drey Sätze vollendet sind, folgt der nämliche Canon verschlossen.



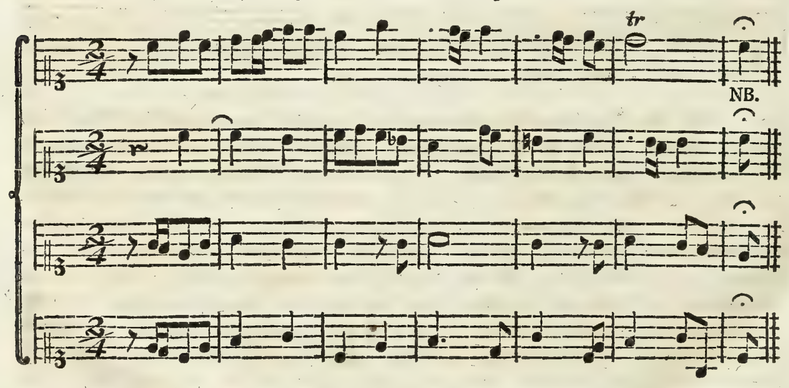
NB. Bey dergleichen offenen Canonen wird in allen Stimmen zuerst die Oberstimme, nämlich: der Hauptgesang durchaus geschrieben; gleich daran diejenige Stimme, welche in der Invention die Baß-Cadenz machte, sollte es auch die Mittelstimme seyn, wie es hier geschahe. Endlich, wenn diese auch vollendet ist, wird die dritte Stimme daran geschrieben. Um zu sehen, ob die Versetzungen alle rein ausfallen, und um die untere Stimme auch gänzlich mit den drey Hauptsätzen zu vollenden, mußte hier der erste und zweyte Satz in der Oberstimme, in der Mittelstimme aber nur der erste Satz wiederholt werden. Weil also die Oberstimme, gleichwie die folgenden zwey Stimmen ein ganzes Continuum der dreyen Entwurfs-Sätzen ausmachen muß, so ist auch noch zu bemerken, daß sich das Viertel-Suspir des zweyten Satzes bey dem nämlichen zweyten Satze hier überall verliert, und daß von der halben Pause des dritten Satzes überall nur ein Viertel-Suspir übrig bleibt. Zur Production also schreibt man hieraus jede Stimme insbesondere ab. Auf jene, die den Anfang macht, schreibt man: Canto primo. Auf die erste antwortende, welche hier vier Pausen bekömmt: Canto secundo. Auf die zweyte antwortende, welche acht Pausen bekömmt, Canto terzo. Dann können ihn die Sänger oder Sängerinnen so oft wiederholen, (ob er gleich kein Wiederholungszeichen hat) als es ihnen beliebt; und schliessen, bey welchem

vollen-

vollendeten Satze es ihnen gefällig ist. Derowegen man auch über jede Endigungsnote ein Schlußzeichen 𝄐 setzen könnte. Bey dem verschlossenen Canon schreibt man alle drey Stimmen nur in eine Linienreihe, doch auch so: daß die erste oder Hauptstimme gänzlich; die zweyte, welche die Baß-Cadenz macht, auch gänzlich; und die dritte Stimme auch gänzlich ausgeschrieben in einem Continuo zusammen hängen. Folglich können ihn alle drey Sänger aus einer einzigen Stimme singen. Einer allein fängt den Canon an, und wenn er zu dem ersten Zeichen 𝄾 welches über den Anfang des zweyten Satzes geschrieben werden muß, kömmt, fängt der andere den Canon an; und wenn dieser wiederum zu dem ersten Zeichen gekommen ist, fängt erst der dritte an. Jeder aber singt die ganze Linienreihe aus. Dann wiederholen sie den Canon, so oft es ihnen beliebt, und können ihm bey jedem Zeichen schliessen, doch alle zugleich, worzu einer das Zeichen giebt, wenn sie die Anzahl der Wiederholung nicht verabredet haben.

Einen vier- oder mehrstimmigen Canon im Einklange zu verfertigen, ist die nehmliche Kunst, und das nämliche Verfahren zu beobachten. Z. B.

Entwurf eines vierstimmigen Canons im Einklange:

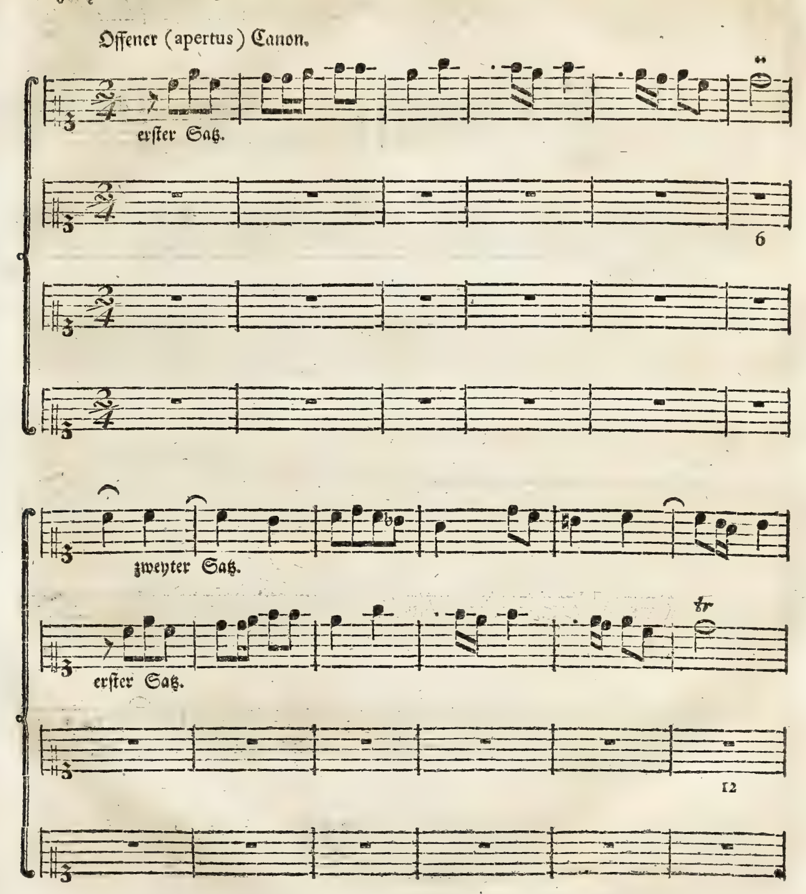


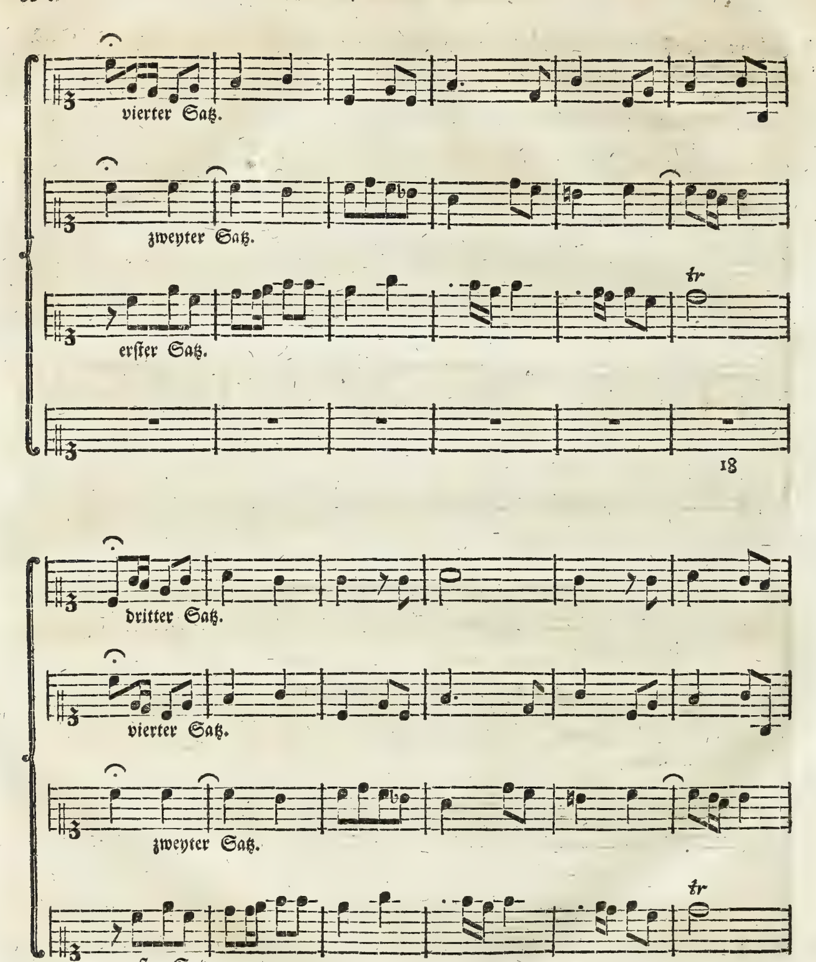
NB. Nach dieser letzten Viertelnote wird in dem offenen Canon die Viertelnote der zweyten Stimme geschrieben, wofür das Viertel-Suspir im Niederstreiche wegbleibt.

Auch muß man, wenn dieser Canon offen geschrieben wird, statt der Achtel-Suspire in dem dritten und vierten Satze die letzte Achtelnote der vorhergehenden Stimme setzen: Und weil

weil nur eine Stimme allein zu singen anfängt, den übrigen im Anfange wiederum Pausen bis zu ihren Eintritten geben. Z. B.

Offener (apertus) Canon.




vierter Satz.
zweyter Satz.
tr
erster Satz.
18
dritter Satz.
vierter Satz.
zweyter Satz.
tr
erster Satz.

NB.

erſter Satz.

dritter Satz.

vierter Satz.

zweyter Satz.

zweyter Satz.

NB.

erſter Satz.

dritter Satz.

vierter Satz.

vierter Satz.

zweyter Satz.
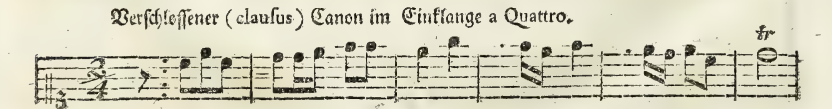
NB.

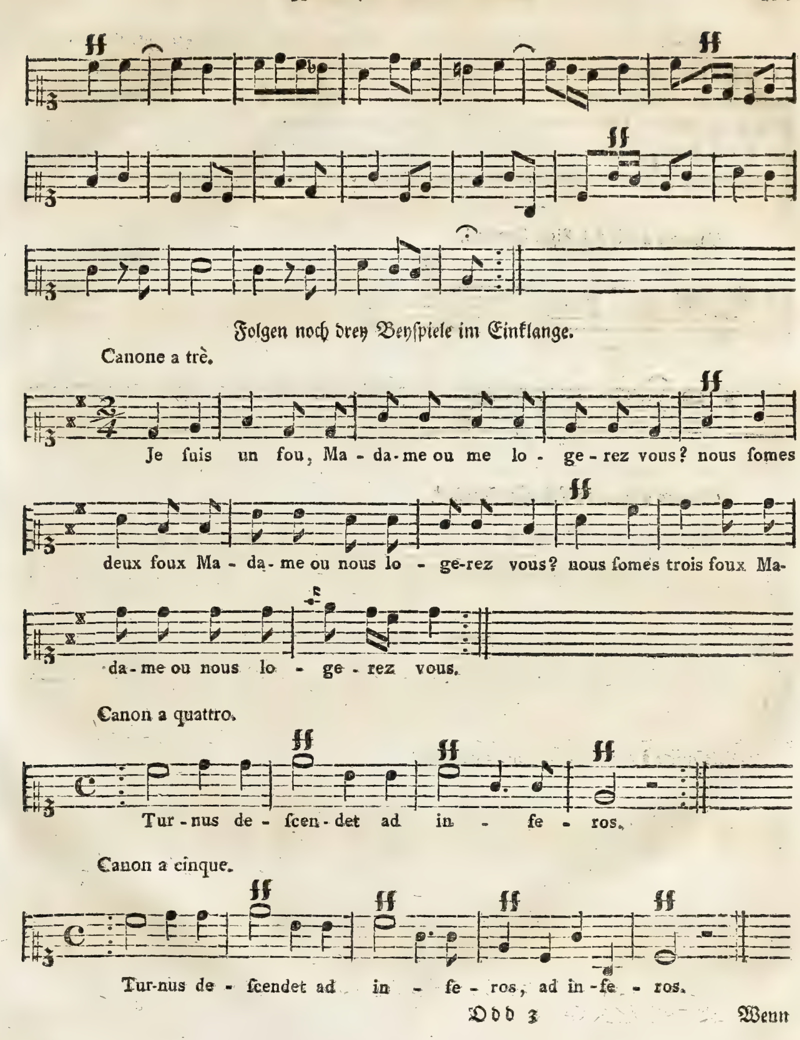
erster Satz.

dritter Satz.

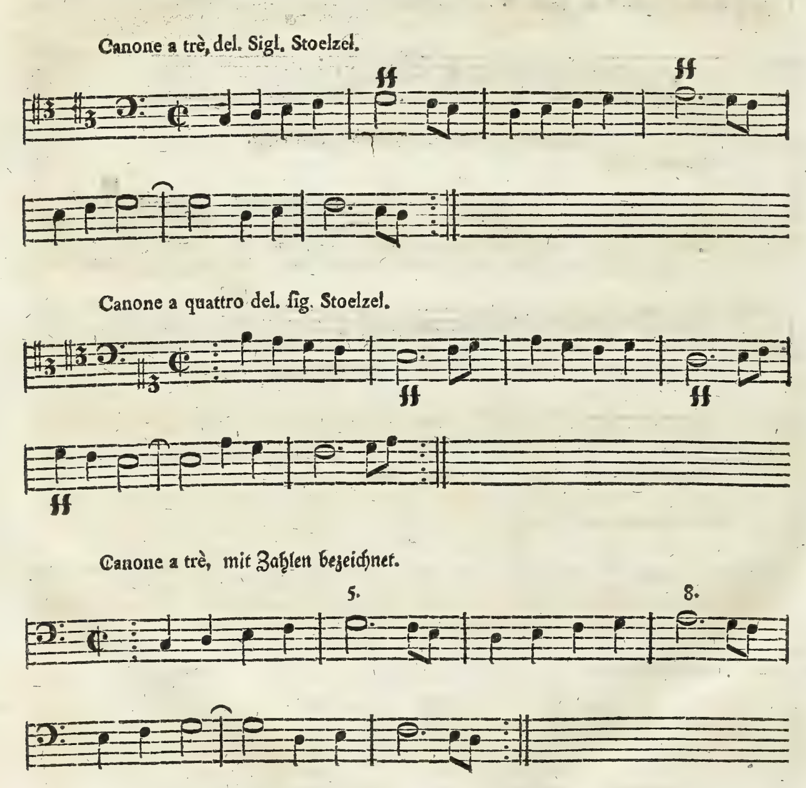
NB. Zur Production wird wiederum jede Stimme einzeln geschrieben; die ersten oder obern drey aber nur bis zum NB. weil dort ihre vier Sätze schon vollendet sind. Die Unterstimme aber wird ganz heraus gezogen, weil sie keinen Satz wiederholet hat. Uebrigens wiederholt man einen dergleichen Circel-Canon, so oft man will, und man hört auf zu singen, wo man will; jedoch jeder bey einem Schlußzeichen 𝄐 Hier in diesem offenen Canon mußte die vierte Stimme der Invention zur dritten, weil sie die Baß-Cadenz macht, die dritte aber zur vierten Stimme gemacht werden; weil sie, wenn sie hier auch als dritte Stimme, oder dritter Satz stünde, den verbothenen frey angeschlagenen Quart-Sexten-Accord in der ersten Repercussion dreymal hervorbrächte. Die Oberstimme oder der erste Satz mußte hier auch wiederum der erste, die zweyte Stimme oder der zweyte Satz mußte hier auch der zweyte bleiben. Ein gleiches Verfahren muß auch, dieser Ursachen halber, in einem verschlossenen Canon seyn; nur mit dem Unterschied, daß hier alle drey Sätze oder Einschnitte in einer Linien-Reihe nach einander geschrieben werden. Z. B.

Verschlossener (clausus) Canon im Einklange a Quattro.

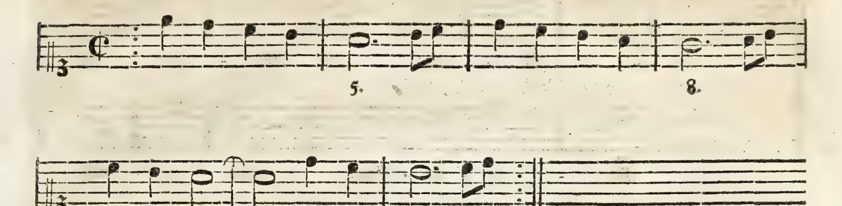



Folgen noch drey Beyspiele im Einklange.
Canone a trè.
Je suis un fou, Ma - da-me ou me lo - ge-rez vous? nous somes
deux foux Ma - da-me ou nous lo - ge-rez vous? nous somes trois foux Ma-
-da-me ou nous lo - ge - rez vous.
Canon a quattro.
Tur-nus de - scen-det ad in - fe - ros.
Canon a cinque.
Tur-nus de - scendet ad in - fe - ros, ad in-fe - ros.

Wenn ein Canon nicht im Einklange, sondern in der Oberquinte und Oberoctave, oder in der Unterquinte und Unteroctave beantwortet werden soll, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, die sich in der Ordnung folgen werden, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Tactzeichen zu setzen; und entweder durch dieses gewöhnliche Zeichen ff oder durch Zahlen, welche die abstehenden Intervalle bedeuten, über oder unter diejenigen Noten, wo die folgenden Stimmen eintreten müssen, eine Anzeige zu machen. Z. B.



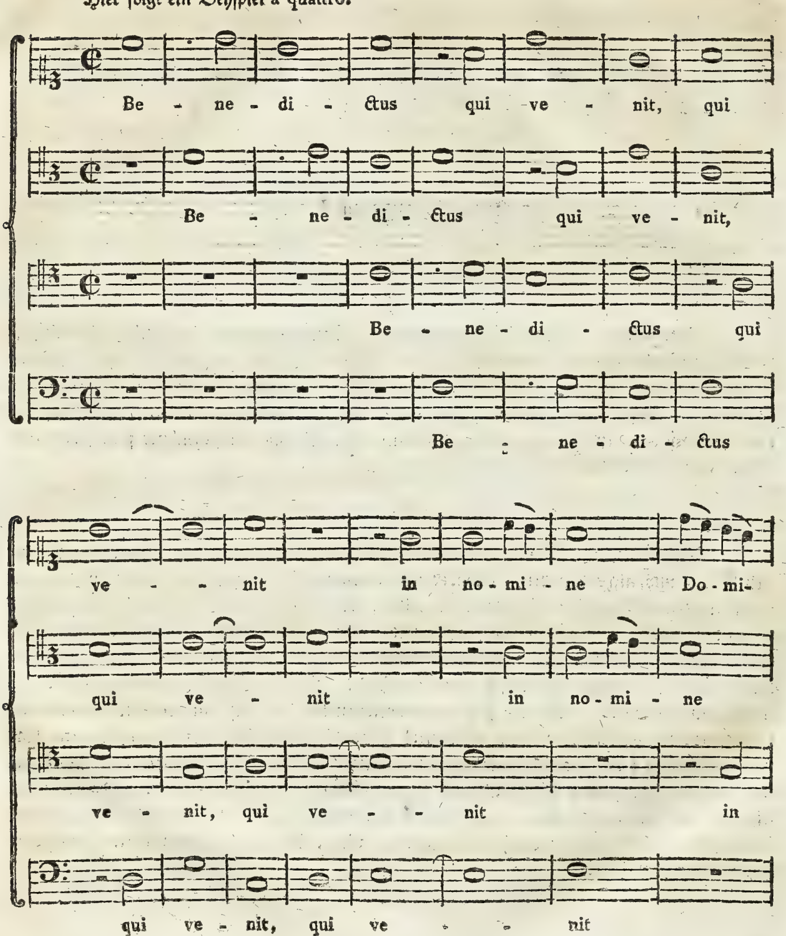
Canone a quattro.



Nota prima. Die mit Zahlen angezeigten Canonen können sogar mit einem Schlüssel allein verfertiget werden; jedoch muß denen, die ihn aufführen, und nicht selbst dergleichen Compositores sind, gesagt werden: daß die über die Noten gesetzten Zahlen die obern Intervalle die unter die Noten aber gesetzten Zahlen die untern Intervallen andeuten. Eben dieß hat man auch bey dem gewöhnlichen Zeichen 𝄋 wenn keine Schlüssel vorgezeichnet seyn sollten, zu melden und zu beobachten.

Nota secunda. Die durch Zahlen angezeigten Intervalle werden allezeit von der ersten Note, und nicht von der, worüber oder worunter sie stehen, ausgezählt; folglich antwortet im dritten Beyspiele, gleichwie im ersten, der Tenor dem Basse mit der Oberquinte G bey der Zahl 5. Nach dem Tenor antwortet bey der Zahl 8 erst der Alt mit der Oberoctave des Basses, nemlich mit C. Im vierten Beyspiele antwortet der Alt mit der Unterquinte A, bey der Zahl 5 wie oben bey dem zweyten Beyspiele. Bey der Zahl 8 antwortet der Tenor mit der Unteroctave E. Bey der Zahl 12 antwortet endlich der Baß mit der Unterduodecime A. Genug von den Cirkel- oder Lieder-Canonen! Was die künstlichen oder contrapunctirten Canonen anbelangt (welche allezeit nur offen und endlich seyn müssen, und wobey ein jedes Contrathema zu einem neuen Einschnitt und zugleich Canon wird) gestehe ich ein, daß sie nicht leicht und nur durch vieles Suchen und Versuchen verfertiget werden; doch will ich derowegen einem guten Talente nichts abgesprochen haben. Große Meister hierinnen waren Prenestino, Fux und noch mehrere.

Hier folgt ein Beyspiel a quattro.



ni, be - - ne - di - ctus

Do - mi - ni, be - - ne - di - ctus

no - mi - ne Do - mi - ni, be - - ne-

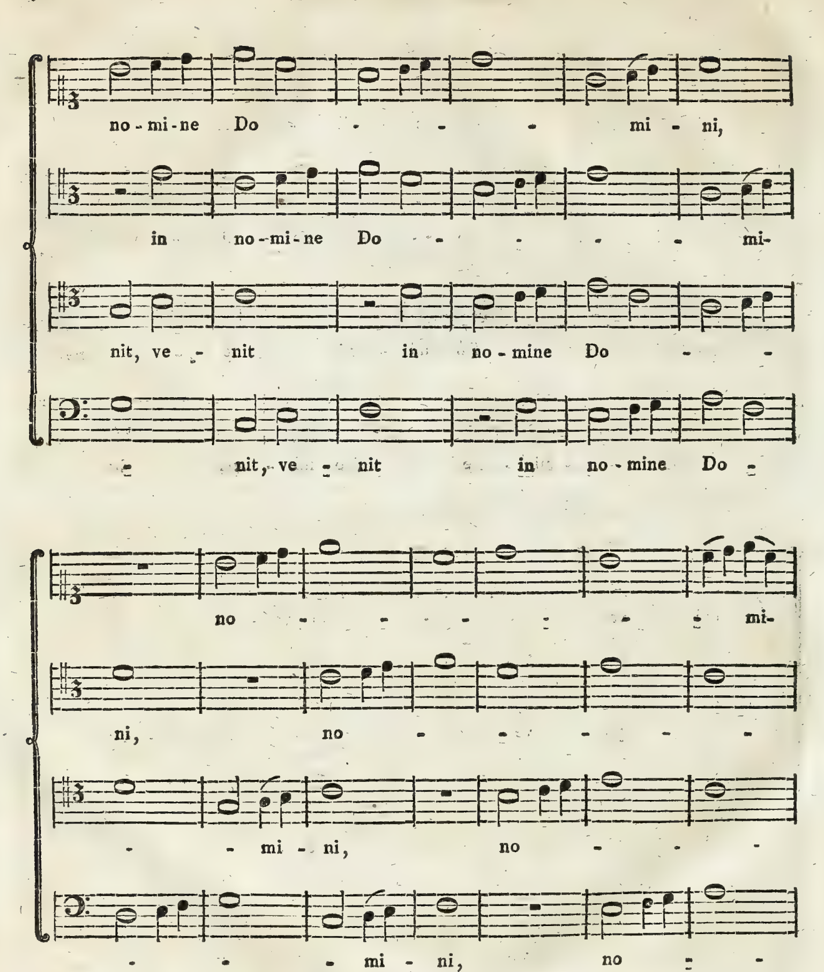
in no - mi - ne Do - mi - ni, be

qui ve - - - nit, ve - nit in

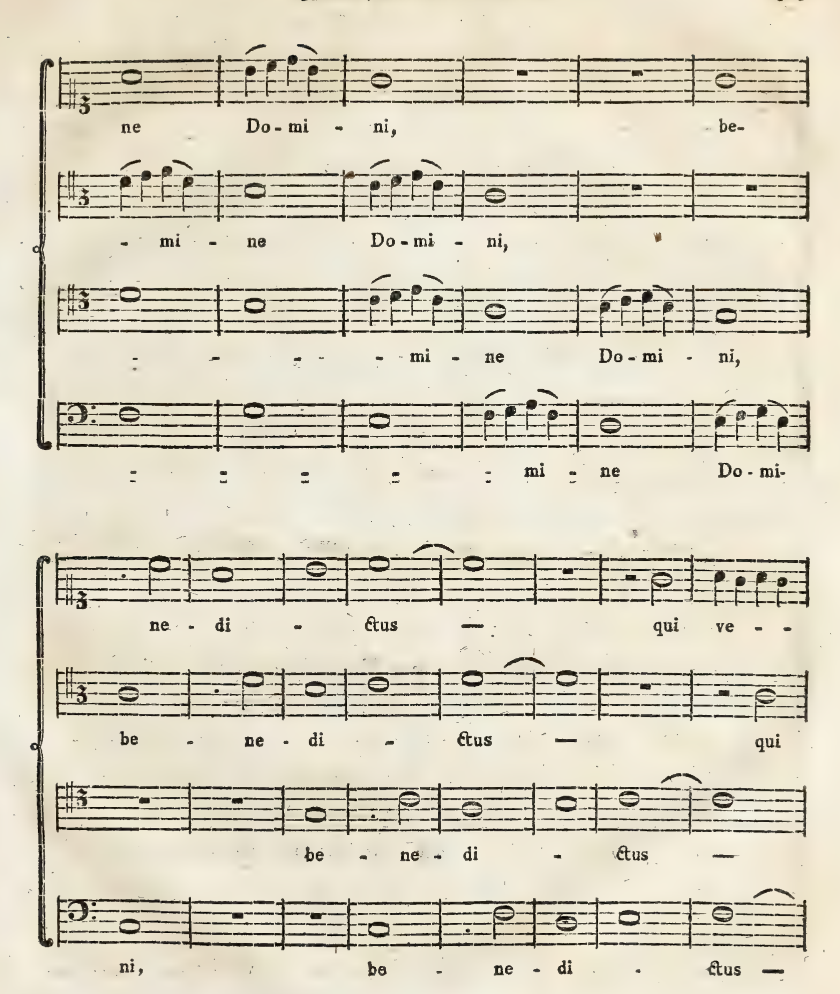
qui ve - - - - nit, ve - nit

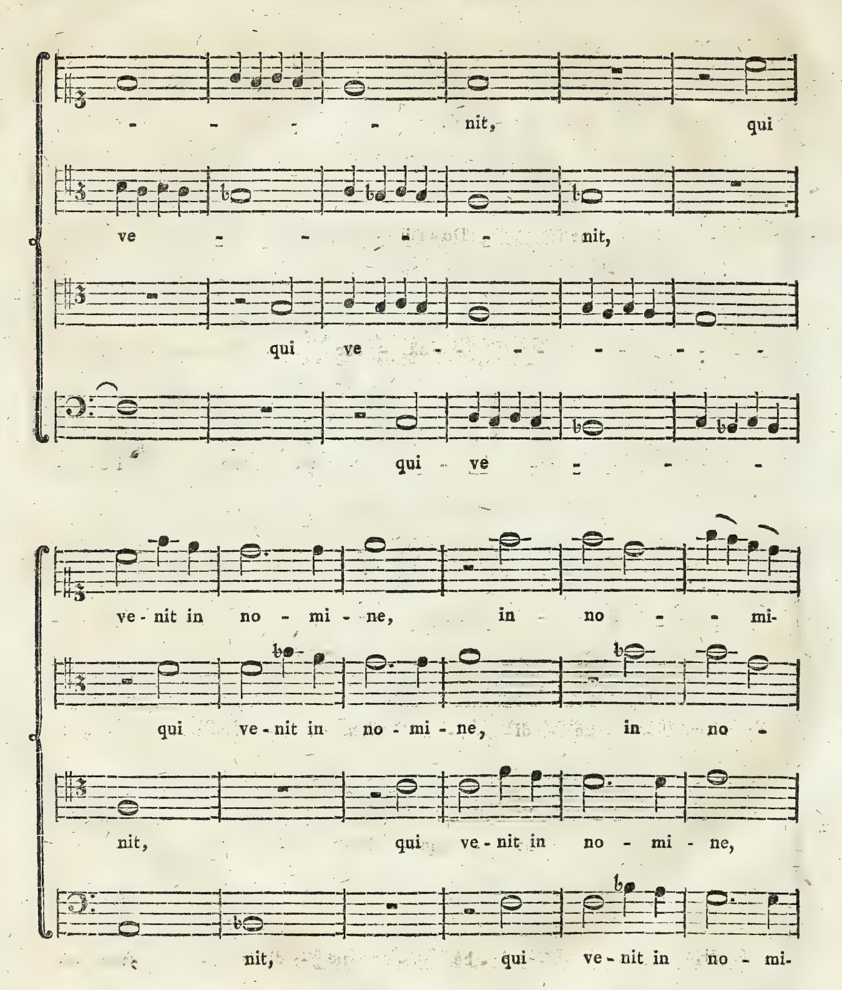
di - ctus qui ve - -
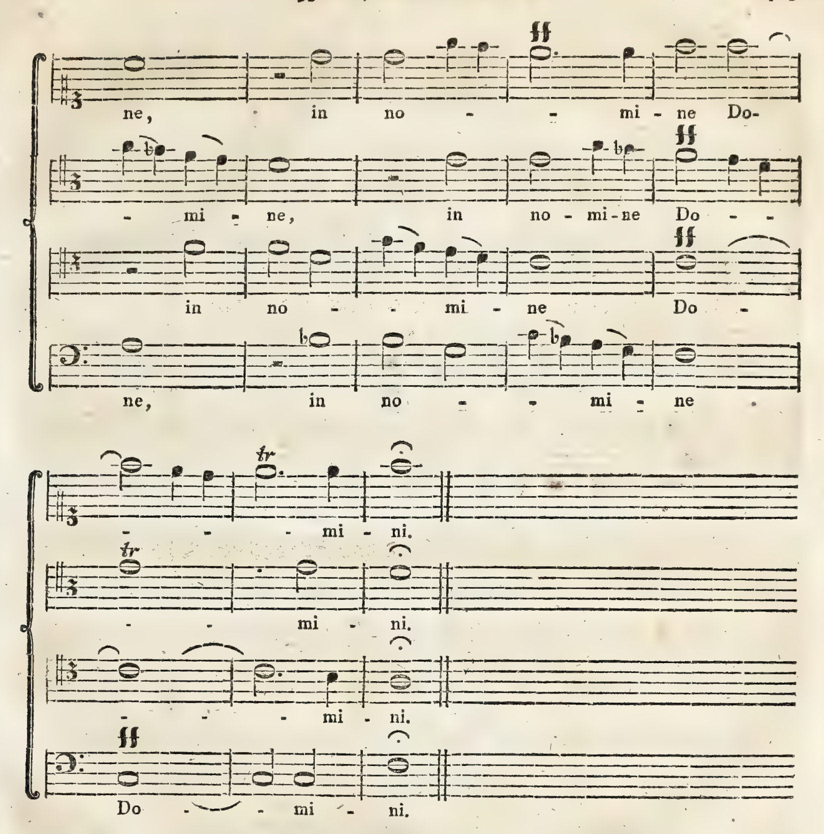
- ne - di - ctus qui ve - -



no - mi - ne Do - - - mi - ni,
in no - mi - ne Do - - - - - mi-
nit, ve - nit in no - mine Do - -
- nit, ve - nit in no - mine Do -
no - - - - - - mi-
ni, no - - - - -
- - mi - ni, no - - -
- - - mi - ni, no - -


ne Do - mi - ni, be-
- mi - ne Do - mi - ni,
- - - - - mi - ne Do - mi - ni,
- - - - - mi - ne Do - mi-
ne - di - ctus — qui ve - -
be - ne - di - ctus — qui
be - ne - di - ctus —
ni, be - ne - di - ctus —

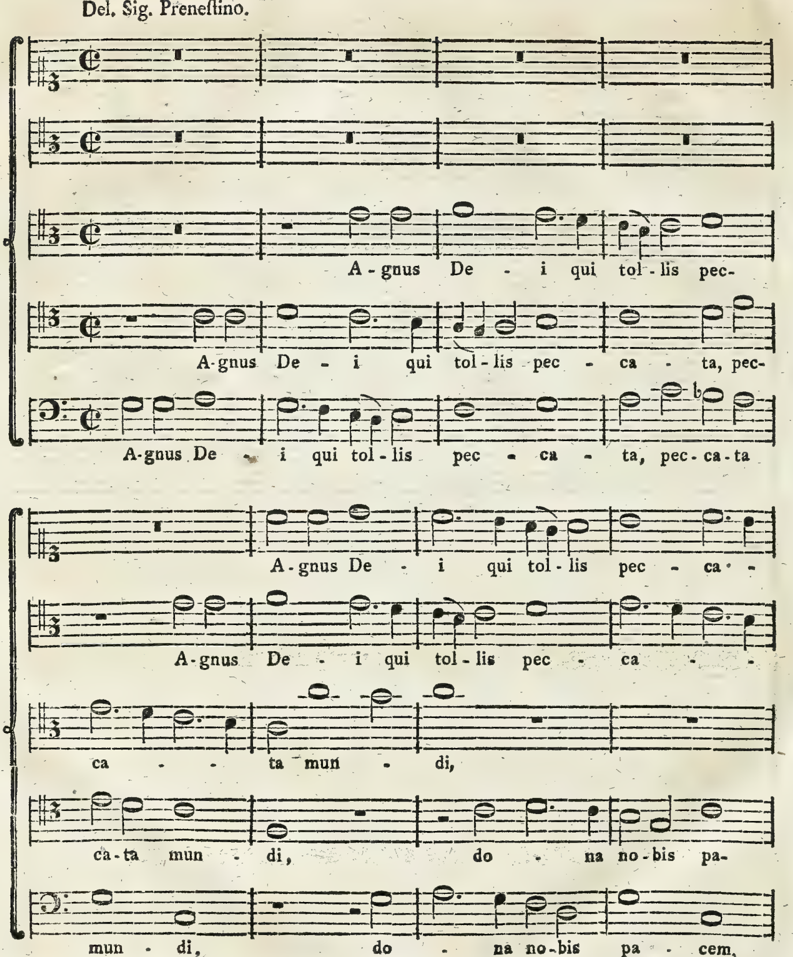

nit, qui
ve nit,
qui ve
qui ve
ve - nit in no - mi - ne, in no - mi-
qui ve - nit in no - mi - ne, in no -
nit, qui ve - nit in no - mi - ne,
nit, qui ve - nit in no - mi-

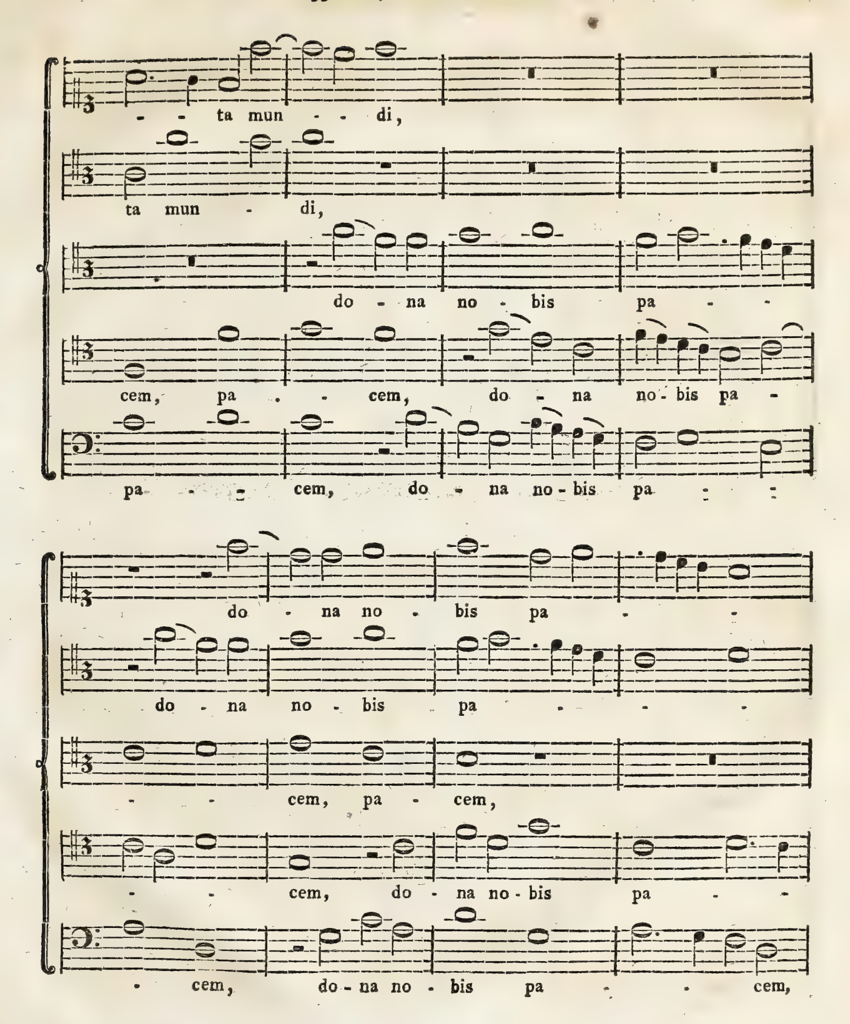


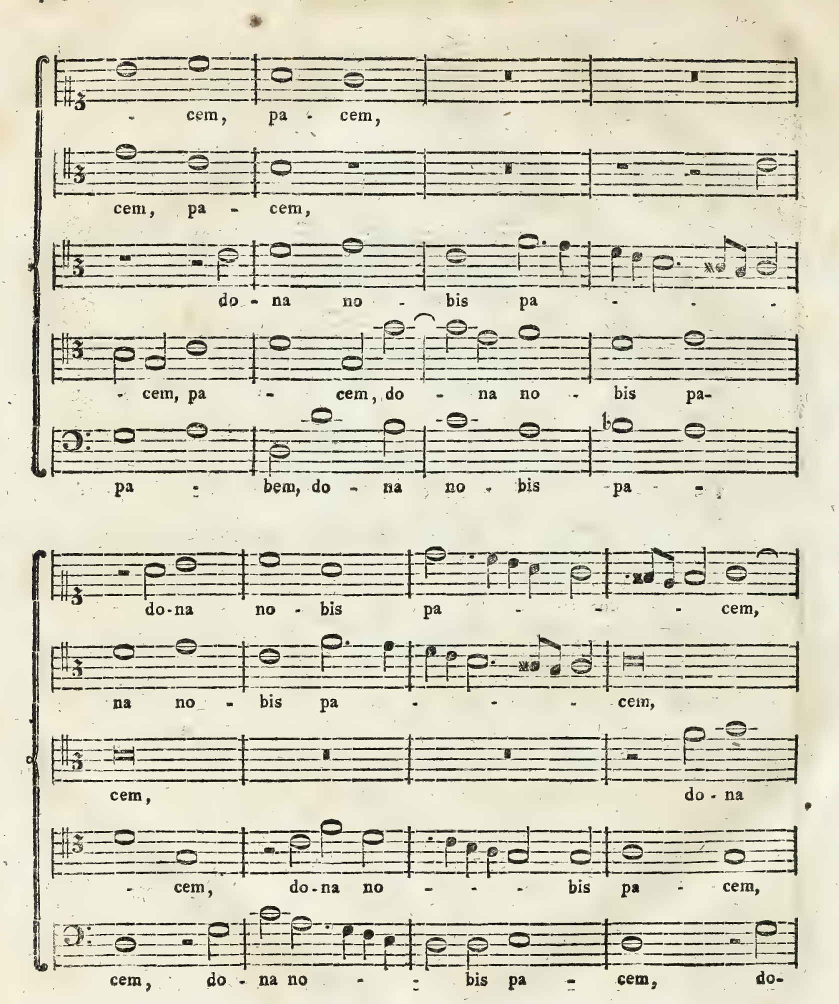
Bey diesem Zeichen 𝔣𝔣 (welches zur Production über die herausgezogenen Stimmen nicht gesetzet wird) hat der Canon überall sein Ende. Die übrigen Tacte mußten, um ihn zu schliessen, frey dazu gemacht werden.

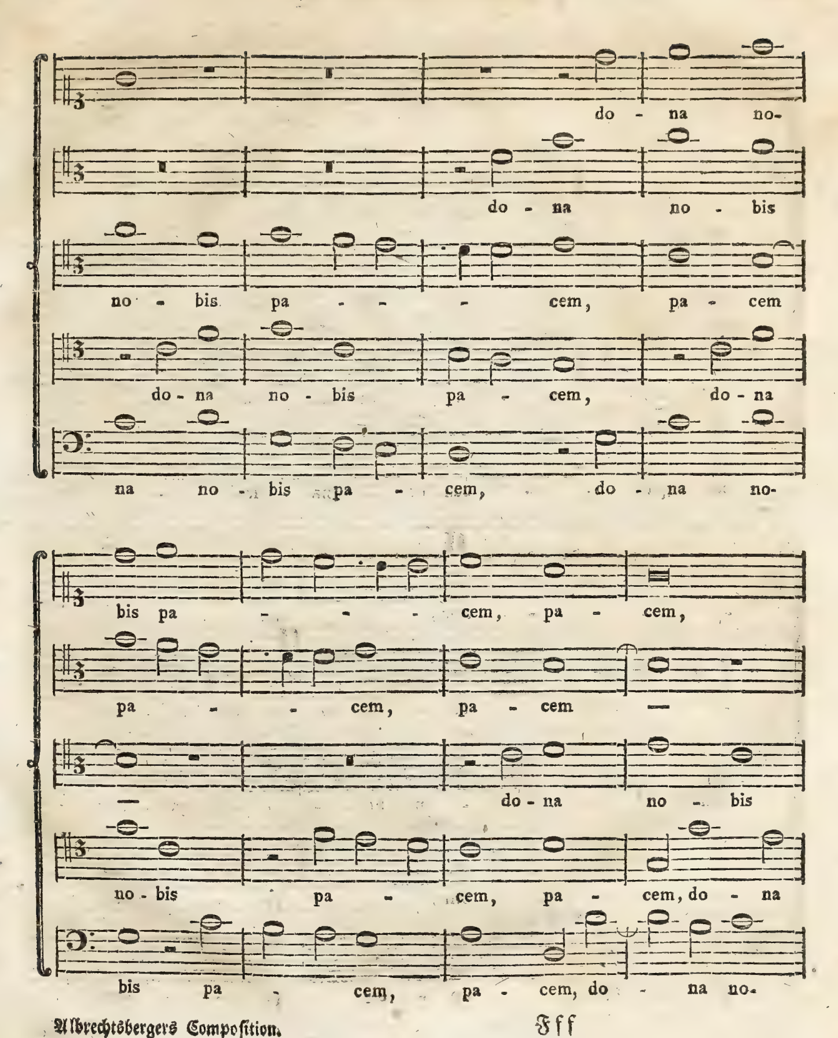
Nun folgt noch ein Beyspiel a cinque voci, in welchem bis zu diesen zweyen Zeichen 𝔣𝔣 𝔣𝔣𝔣 der doppelte Canon angebracht ist, und die obern drey Stimmen den zweyten, die untern zwey Stimmen aber den ersten Canon führen.

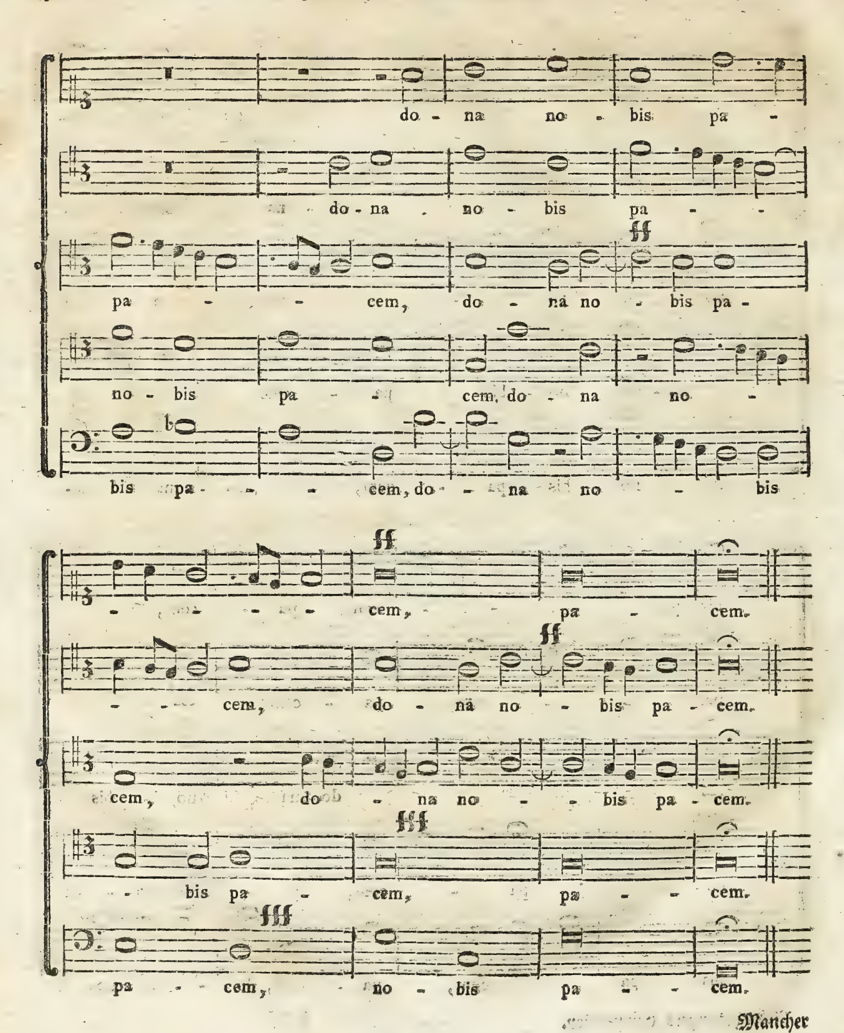
Del. Sig. Preneſtino.




- - ta mun - - di,
ta mun - di,
do - na no - bis pa - -
cem, pa - - cem, do - na no - bis pa -
pa - - - cem, do - na no - bis pa - -
do - na no - bis pa - -
do - na no - bis pa - - -
- - cem, pa - cem,
- - cem, do - na no - bis pa - -
- cem, do - na no - bis pa - - cem,
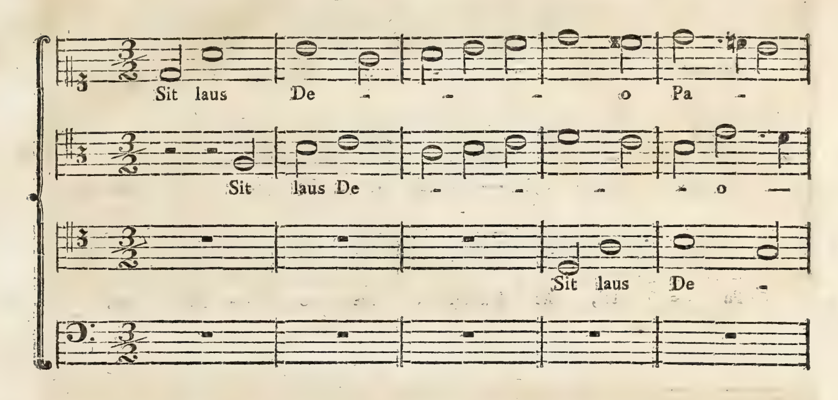

- cem, pa - cem,
cem, pa - cem,
do - na no - bis pa - - -
- cem, pa - cem, do - na no - bis pa-
pa - bem, do - na no - bis pa - -
do-na no - bis pa - - - cem,
na no - bis pa - - - cem,
cem, do - na
- cem, do-na no - - - bis pa - cem,
cem, do - na no - - bis pa - cem, do-
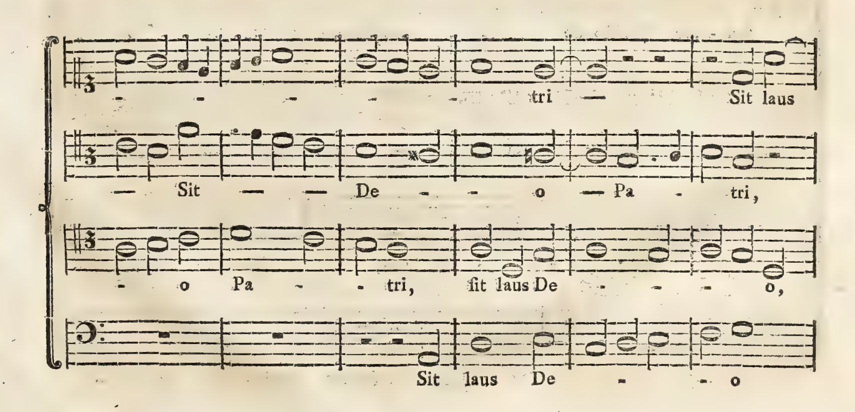

do - na no-
do - na no - bis
no - bis pa - - - cem, pa - cem
do - na no - bis pa - cem, do - na
na no - bis pa - cem, do - na no-
bis pa - - - cem, pa - cem,
pa - - cem, pa - cem —
— do - na no - bis
no - bis pa - cem, pa - cem, do - na
bis pa - cem, pa - cem, do - na no-


do - na no - bis pa -
do - na - no - bis pa - -
pa - - cem, do - na no - bis pa -
no - bis pa - cem, do - na no -
bis pa - - cem, do - na no - bis
- - - cem, - - pa - cem.
- - cem, - do - na no - bis pa - cem.
cem, do - na no - - bis pa - cem.
bis pa - cem, pa - - cem.
pa - - cem, no - bis pa - - cem.

Mancher in der Setzkunst unerfahrne, wenn er einige Nachahmungen hört, glaubt schon einen Canon gehört zu haben, indem es oft nur ein gemeiner und einfacher Contrapunct war. Wie zum Beyspiel diese Hymnus-Strophe ist.

ex Libro V. Musurgiae.





— De - - - - o Pa - tri,

sit laus De - - o Pa - tri sum-

sit laus De - o, — De - o Pa - tri, sum - mo

Pa - tri, sit laus De - o, De - o — Pa - tri,

sum - mo Christo de - cus, summo Chri - sto de -

mo Chri - sto — de - - cus sum - - mo Chri-

Christo de - - cus, summo Christo de -

summo Chri - sto de -

- - cus, Spi-

sto de - cus Spi - ri - tu - i san - - cto, Spi-

- - cus Spi - ri - tu - i san - - cto, Spi-

- - cus Spi - ri - tu - i san - - cto,

ri - tu - i san - - - - cto, tri-bus

ri - tu - i san - cto, Spi - ri - tu - i san - cto, tri-bus

ri - tu - i san - - - - cto,

ho - nor u - - nus, tri-bus ho - nor, tri-bus

ho - nor, ho-nor u - nus, tri - bus ho - nor

tri - bus ho - nor u - nus, tri-bus

tri-bus ho - nor — u - nus, tri-bus ho - nor

ho - nor — u - nus, A - men.

u - nus, A - men, A - - men.

ho - nor u - nus — A - men.

u - nus, A - men — A - men.

Endlich

Endlich noch etwas von dem Räthsel Canon! dieser hat weder Zeichen noch Zahlen, noch Buchstaben der vier Singstimmen, C A T B und oftmals auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wem also ein dergleichen verschlossener Räthsel-Canon (wobey höchstens geschrieben steht: Canone a trè oder a quattro ꝛc.) vorkommt, der muß ihn durch allerley Intervalle aufzulösen suchen, entweder durch die obern oder untern, das ist: durch die Obersecunde oder Untersecunde, durch die Oberterz oder Unterterz ꝛc. bis er die ächten Antworten trift; oftmals auch durch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängige und rückgängig verkehrte Bewegung. Auch durch die drey Schlüssel, oder deren Versetzungen.

NB. Die drey Schlüssel lassen sich insgesammt neunmal versetzen. Z. B.

Allgemeiner Violin-Schlüssel. — zweyte Linie.

Französischer. — erste Linie.

Allgemeiner Sopran. — erste Linie.

Mezzo Soprano. — zweyte Linie.

Alto. — dritte Linie.

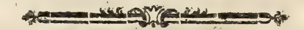
Tenore. — vierte Linie.

Basso. — vierte Linie.

hoher Baß. — dritte Linie.

tiefer Baß. — fünfte Linie.

Auch muß man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspire, durch ganze oder halbe Tacte, auch durch anderthalb oder mehrere, durch Vergrösserung oder Verkleinerung, die Auflösung suchen. Ein dergleichen Beyspiel ist Herrn Kirnbergers Canon: Wir irren allesammt, nur jeder irret anders.



Anhang.



Anhang,

eine kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente, sammt ihren Tonleitern enthaltend.

Schlaginstrumente.

1) Die Orgel (l'organo) hat viele Züge (Register) aber noch viel mehr Pfeifen. Sie hat ein, zwey, oder drey Griffbrete (Manuale) welche aus vier Octaven bestehen. Auch ein Pedal zum treten, welches dreyzehn lange und sieben kurze hölzerne Stangen enthält. Das Hauptregister ist allezeit sechzehnfüßig. Bey sehr großen Werken findet man auch zuweilen ein zwey und dreyßigfüßiges. Sie hat Blasbälge und Ventile ꝛc. NB. In Kapellen oder kleinen Kirchen giebt es meistentheils nur Positive; diese sind eine kleine Orgelgattung mit drey, vier, fünf oder sechs, höchstens acht Registern und haben nur ein Grifbret und kein Pedal. Für beyde folgen die Töne in Noten unten bey No. 1.

2) Der Flügel (Clavicembalo) ist fast anderthalb Klaftern lang, vorn bey der Claviatur über eine Elle breit, hinten zugespitzt. Sein Körper ist von hartem, der Resonanzboden aber von weichem Holze gemacht. Er wird mit Stahl oder Messingsaiten und im Basse auch zuweilen durch die tiefsten Töne herauf mit übersponnenen Saiten, welche alle an eisernen Schrauben und an kleinen Häften angemacht werden, bezogen. Er besteht jetzt aus fünf Octaven. Alle seine Töne, wie auch des Fortepiano und des Clavicordes, siehe unten bey No. 2.

3) Das Fortepiano, welches eben so aussieht, hat diesen Unterschied, daß es mit hölzernen Hämmerchen, jener aber mit langen hölzernen fast spannenlangen Tangenten, worinn eine kleine Rabenkiele steckt, dadurch zum Ansprechen gebracht wird, und zwar, wie es uns beliebt, stark oder schwach.

NB. Dieß und der Flügel haben oftmals noch ein Register, das der Lautenzug genennet wird, es spricht aber oben selten rein an.

4) Das Clavicordium, oder das Clavier, welches bald nur vier C Octaven wie die Orgel, bald auch fünf F Octaven, wie der Flügel und das Fortepiano hat, ist ebenfalls mit Stahl oder Messingsaiten, auch im Subbasse mit übersponnenen bezogen. Es hat aber, weil

es

es viel kleiner ist, und äusserlich wie ein Zwergflügel und Fortepiano aussieht, sehr kurze Tangenten von Messing oder von Eisen; klingt etwas leise, jedoch ist es zur Expression sehr gut. NB. Einige nennen es auch Spinet; wenn es aber nicht um eine Octave durchaus höher, das ist; im vierfüßigen Tone, gestimmt ist, sondern den achtfüßigen und natürlichen Ton hat, so ist es kein Spinet, wenn es auch nur einfach statt doppelt, oder dreyfach bezogen wäre. Es giebt zwar noch einige flügelartige Spinete, welche wirklich um eine Octave höher klingen, und nur durchaus einfach besaitet sind. Beyde aber sind sehr in Abnahme, weil sie zu kindisch und jung klingen.

5) Der Pantalon, welcher fast zwey Ellen breit ist, und sehr viele stählerne Saiten (weil er im Discant oben dreyfach besaitet ist) auf hölzernen Stegen über den Resonanzboden, in eisernen Häften und Schrauben angespannet hat und mit zween hölzernen Schlägeln geschlagen wird, ist ein prächtiges, aber sehr seltenes Instrument. Das Hackebret (Manicordo) ist fast noch einmal so klein, und wird eben so gespielt.

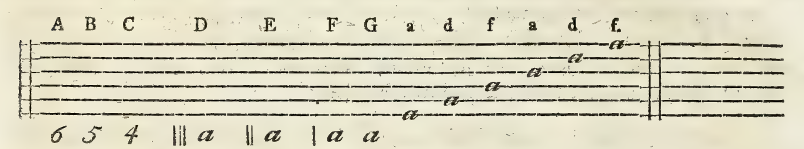
6) Die Harmonica hat ihr Daseyn dem D. Franklin zu verdanken, welcher die ersten Ideen gegeben hat. Durch eine Demoiselle Davis ward sie bekannter, und die Herren Frick, Röllig, von Meyer, Naumann, Weise u. a. m. haben sie durch ihren musicalischen Scharfsinn zur jetzigen Vollkommenheit gebracht. Dieses anmuthsvolle Instrument besteht gemeiniglich aus 36 bis 40 zirkelrunden Glocken, welche besonders dazu in den Glashütten über Formen geblasen werden müssen. Das Zusammensetzen derselben und ihre Befestigung an der viereckigten eisernen Spindel, welche an dem obersten Ende mit einem Schwungrade versehen ist, nebst dem Zusammenstimmen, sind die mühsamsten Arbeiten, welche kein arderes musicalisches Instrument fordert. Herr Röllig versahe sie zuerst mit einer Claviatur, weswegen sie auch den Namen Claviatur- oder Testatur-Harmonica erhielt. Eben derselbe und Herr Kapellmeister Naumaun schrieben zuerst Tonstücke, so wie auch Herr Müller eine Anleitung mit Probestücken zum Selbstunterricht auf der Harmonica drucken ließ.

7) Die Cither (Chitarra) ist dreyerley: die deutsche, die welsche und die spanische. Jede wird anders behandelt. Importa niente.

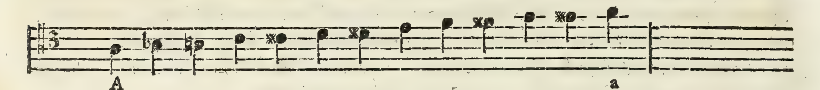
8) Die Theorbe, ein angenehmes und sogar zum Generalbaß-Spielen taugliches Instrument. Sie ist nur durch einen längern Hals, und noch einige Kleinigkeiten, von der Laute unterschieden.

9) Die Laute (Liuto oder Testudo) ein ziemlich großes in der Gestalt einer Schildkröte, rundes und mit Schafdarmsaiten (deren im Basse auch einige übersponnen sind) bezogenes Kammerinstrument, wird mit der linken Hand etwas aufwärts gehalten und zugleich mit derselben vier Fingern gegriffen; in der rechten Hand hilft der kleine Finger sie halten, die

übrigen vier Finger aber schlagen die Accorde. Auf ihrem Griffbrete sind Bünde von Schafdarmsaiten für jeden halben Ton. Jeder halbe Ton oder Bund bekommt statt der Noten einen Buchstaben aus dem a b c ꝛc. die Noten aber setzet man dennoch wegen der Eintheilung des Tactes über die Buchstaben oberhalb der sechsten Linie. Dieses Instrument braucht also ein Notenpapier mit sechs Linien. Es hat keinen Schlüssel vorgezeichnet, wohl aber die Tactart. Die tiefsten drey Baßtöne werden mit Nummern angezeigt, die folgenden vier mit dem Buchstaben a und geraden Strichen |. Die schon rastrirten sechs Linien aber gehören für die obern sechs Chöre. Zehn Chöre also oder leere Saiten heißen bey der Laute a, obwohl nur drey wirkliche bey ihr zu finden sind als leere Saiten, z. B.



Sie ist das tonreichste Instrument, weil jeder Ton wenigstens auf drey Saiten gefunden und gegriffen werden kann; nachdem es die leichteste Applicatur verlangt. Der erste Bund auf jeder Saite heißt b, der zweyte c, der dritte d, und der vierte e u. s. f. Die Bünde aber machen, wie oben gesagt worden, nur Halbtöne aus, z. B. auf der vierten Linie einer Lautenstimme stünden folgende Buchstaben: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, so wirft es in unserm Gehör folgende tenormäßige Halbtöne durch eine ganze Octave aus:



Die Laute hat unten acht ziemlich tiefe Baßsaiten mit einer Octave vergesellschaftet, dann hinauf immer feinere, welche für den Gesang bestimmt sind. Alle vier und zwanzig Saiten machen zusammen dreyzehn Chöre aus. Sie wird aus allen Tonarten gespielt, derowegen werden in die Baßoctave die nothwendigen ✕ oder b Töne schon zum voraus hineingestimmt; übrigens ist ihre Stimmung oben allezeit aus D moll.

Siehe statt Buchstaben Noten im Baß- und Violinschlüssel, welche ihre Stimmung wenigstens beyläufig vorstellen, bey No. 9.

10) Die Mandora, eine kleine Gattung der Laute, wird eben so gespielt, aber anders gestimmt. Diese hat nur acht Chöre von Schafdarmsaiten. NB. ein Chor sind zwey Saiten im Einklange oder in der Octave gestimmt, der höchste Chor aber hat wiederum nur eine Saite,

welche

welche hier E heißt. Ihre Stimmung ist, den obersten drey Saiten gemäß, allezeit E moll. Siehe unten statt Buchstaben Noten, welche ihre allgemeine Stimmung ausmachen, bey No. 10.

11) Das Mandolin ist zweyerley: das Neapolitanische und das Mayländische. Beyde sind noch kleiner als die Mandora, haben auch eine andere Gestalt und Stimmung. Das erste hat nur vier Chöre, welche wie die Geige gestimmt werden, nämlich: GG DD AA EE. Das zweyte aber hatt sechs Chöre, deren die ersten zwey übersponnen sind, und heißen von unten hinauf: gg hh ee aa dd ee beyde führen den Violinschlüssel und Noten.

12) Das Psalterium ist ein Cimbalmäßiges, altes und seltenes Instrument. Es werden ihre Töne und Accorde, indem man ganz platte Ringe, woraus ein starker spitziger Federkiel hervorraget, in die Finger steckt, mit beyden Händen zum Anschlage gebracht.

13) Die gemeine Harfe, (Parpa) ein bekanntes Instrument, wird jetzt meistentheils nur von Almosen bedürftigen Leuten beyderley Geschlechts, in Gärten und Gartenhäusern etc. mit herzbrechenden Liedern und Gassenhauern geklimpert. Die englische Harfe hingegen wird noch zuweilen von ansehnlichen Leuten alla camera gebraucht und gespielt. Diese letztere hat ein Pedal, welches aber nur die Halbtöne macht. Beyde führen den Violinschlüssel in zwey Linienreihen zu ihren Stücken und Concerten. Ihre Töne siehe unten bey No. 13.

14) Die Pauken, welche sehr bekannt sind, und mit den Trompeten aus vielerley Tonarten (wie ich schon oben gesagt habe) geschlagen werden können, sind bey einer stark besetzten Musik und auch mit den Trompeten allein, sehr prächtig zu hören. Sie haben allezeit den F oder allgemeinen Baßschlüssel vorgezeichnet.

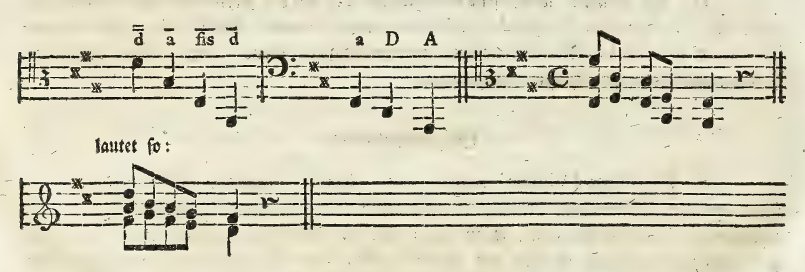
Geiginstrumente.

1) Die Geige (Violino) welche den G Schlüssel insgemein auf der zweyten Linie führt, und bey vollstimmigen Musiken abgetheilt wird in Violino primo, Violino secundo, auch zuweilen in Violino terzo (auch, wenn ein Concert oder Solo darauf gespielt wird, in Violino principale) hat nur vier Saiten von Schafdärmen, deren die tiefste übersponnen seyn muß. Sie heissen hinauf: g d a e folglich geschieht ihre Stimmung durch drey reine Quinten, ob sie wohl wegen der ungleich schwebenden Temperatur der Orgeln und Schlaginstrumente gewissermaßen nicht auf das reinste gestimmt werden sollte. Ihre Scala siehe unten, wobey die leeren Saiten mit einem NB. bezeichnet sind, bey No. 15.

2) Die Bratsche (Viola) ist etwas größer und hat den C oder Alt-Schlüssel, nämlich auf der dritten Linie, vorgezeichnet. Sie wird, wenn sie kein Solo oder Concert zu spie-

len hat, bey Violinen als Mittelstimme gebraucht, ohne dieses aber kann sie auch die oberste Stimme machen. NB. In alten Sätzen findet man auch für die Viola seconda den Tenor-Schlüssel. Ihre Saiten aber hiessen allezeit, wie jetzt, hinauf: c g d̄ ā wovon die zwey tiefsten übersponnen sind. Sie wird also auch durch drey reine Quinten gestimmt, jedoch um eine Quinte tiefer als die Violin. Ihre Töne siehe unten bey No. 2.

3) Die Viola d'amore ein angenehmes Kammerinstrument. Sie ist etwas breiter und länger als die Bratsche, hat über dem Griffbrete sieben Saiten von Schafdärmen, deren die tiefern viere oder fünfe übersponnen sind, unter dem Griffblatte hat sie ebenfalls so viele, aber von Stahl oder Messing, um einen stärkern Laut zu geben. Sie wird meistentheils aus D dur harmonisch gestimmt. Ehemals hiessen ihre obern sieben Saiten: A D a d̄ fis ā d̄ Die jetzigen Stücke werden meistentheils in tiefen Tönen mit dem Baßschlüssel, die mittlern und höhern aber mit dem Violinschlüssel gesetzt. Vor Zeiten hatte sie den C Schlüssel auf der dritten Linie vorgezeichnet. Die tiefern Töne aber wurden dennoch im Basse, jedoch um eine Octave tiefer als jetzt geschrieben. Die höhern Töne kamen mit den Violinnoten, doch etwas fremd für das Gesichte, überein, indem die Stimmung von oben herab in den ersten zwey kleinen Saiten eine Quarte, die zweyte mit der dritten eine kleine Terz, die dritte mit der vierten eine große Terz ausmachte und man dennoch überall eine Quinte dafür hinsetzte, der Spielende aber sich einbilden mußte, er habe bey diesen vier hohen Seiten d̄ ā fis d̄ und auch bey den darauf gegriffenen Tönen eine Violin in der Hand, z. B.



Folglich setzte man zu den Stücken aus D dur bey diesem Viola-d'amor-Schlüssel nebst dem c ✕ und f ✕ auch das g ✕ vorne an, weil man sich bey dem großen Terzengange d e fis oder weiter hinauf einbilden mußte, man spiele e fis gis ꝛc. Bey dem Baßschlüssel aber war kein g ✕ nothwendig vorzusetzen. Sie pflegt gerne in Terzen und Sexten, worunter auch zuweilen eine Quint oder Octave eingemischt wird, einherzugehen. Die neuern Componisten nehmen für sie, bis zur ersten kleinen D Saite durchaus hinauf lieber den Altschlüssel mit c ✕ und f ✕ allein, dann erst gebrauchen sie zu den höhern Tönen und doppelten Griffen den Violin-

linschlüssel und setzen die Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. als wirklich solche Intervalla und Doppelgriffe für das Gesicht und den Gebrauch. Bey No. 4 folgt eine doppelte Scala mit der dritten verglichen, welche letztere den Baß = und Violin = Schlüssel haben wird.

4) Das englische Violet ist nur von der Viola d'amore in dem unterschieden, daß es kein tiefes Baß A folglich nur sechs Saiten hat.

5) Die Gamba, auf teutsch, Beingeige, ist etwas kleiner als das Bassetchen. Sie hat meistentheils nur fünf Saiten, welche von oben hinab heissen: d a e c C, und den Violinschlüssel vorgezeichnet; ist aber auch ein aus der Mode gekommenes Kammerinstrument.

6) Das Bassetgen (Violoncello) wenn es nur andre Stimmen begleitet, spielt den Baßschlüssel; wenn es aber ein Solo oder Concert vorträgt, kann es auch bey höhern Tönen den Tenorschlüssel, welcher ebenfalls auf die vierte Linie, als C Schlüssel zu stehen kömmt, und um eine Quinte höher als der Baß lautet, haben.

Ein geschickter Virtuose spielt alle fünf Stimmen darauf, folglich auch den Alt, den Sopran und die natürliche Violin; welches letztere man aber in den neuern Sätzen meistentheils um eine Octave tiefer spielen muß. Die Saiten hinauf betrachtet, heissen: C G D A wovon die erstern oder tiefern zwo übersponnen sind; sie klingen alle viere um eine Octave tiefer, als die der Bratsche. Die Töne folgen bey No. 6.

7) Der Bariton (Baritono) ein sehr angenehmes Kammer = Instrument, der Gambe in der Größe fast gleich, nur mit einem breitern Griffblatt, weil darauf sieben Saiten von Schafdärmen sind, welche meistentheils in doppelten Griffen gespielt werden; unter dem Halse hat er von Messing noch mehrere Seiten, welche mit dem Daume gerissen werden. Auf dem Griffblatte hat er neun Bünde, welche eben so viele Halbtöne ausmachen.

8) Der Violon, oder Contrabaß, hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdärmen, welche von unten hinauf heissen; F A d fis a z. B.
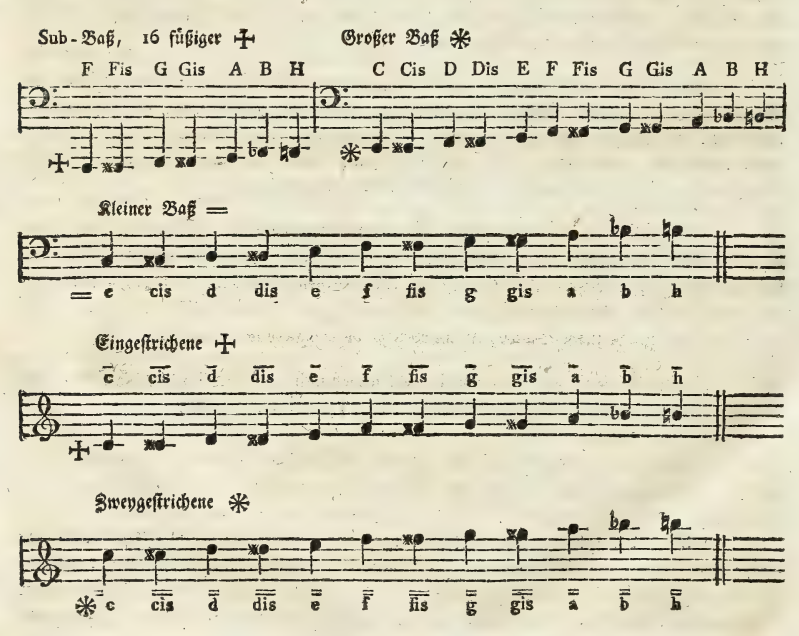


NB. Die tiefsten zwey pflegt man zu überspinnen. Er klingt aber um eine Octave tiefer als das Violoncello, doch wird er deßwegen, um mit demselben im Einklange einherzugehen, nicht um eine Octave höher gesetzt, so wenig als der Contrafagott; denn alle Baß = Instrumente machen bey einer Begleitung anderer und höherer Instrumente

 gleich

gleichsam den Einklang in ihren Tönen. Er hat zu jedem halben Tone einen Bund auf dem Griffblatte. Seine Scala folgt bey No. 22. NB. Es giebt auch einen Violon, welcher nur vier Saiten und keine Bünde hat. Dessen Stimmung aber anders lautet, nämlich: G A D G oder F A D G. Dieser und der dreyfache sind selten mehr zu sehen.

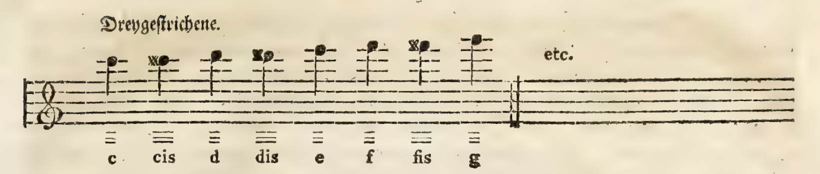
Blasinstrumente.

1) Die Querflöte (Flauto traverso) ein sehr gemeines und brauchbares Instrument zu aller Musicgattung. Sie ist vom gutem Holze und geht vom eingestrichenen D bis in das dreygestrichene G hinauf. Damit aber ein angehender Componist auch wisse, was ich mit den Wörtern, eingestrichen, zweygestrichen ꝛc. sagen will, so setze ich alle fast mögliche Töne hier unten nach der Ordnung hinauf, und bezeichne sie mit den Buchstaben und Strichelchen, nach Art der Orgel- und Instrumentmacher.



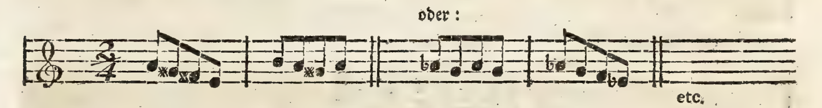
Drey-

Dreygestrichene.



Die Querflöte hat alle hier mit dem Violinschlüssel angezeigten Töne, das tiefe c und cis ausgenommen. Sie wird, wie die meisten Blasinstrumente (wenn man den Fagott und die Posaunen davon ausnimmt) mit dem gewöhnlichen Violin-Schlüssel gesetzt. NB. Es giebt auch eine Hirtenflöte, oder Flaute, welche vorne beym Labio angeblasen wird, und weil sie kürzer ist, weniger Töne hat als diese obige. Sie ist aber wegen ihrer Unbrauchbarkeit zur künstlichen Musik fast gänzlich in der Vergessenheit.

2) Die Hoboe, ein bekanntes und zu aller Music brauchbares Instrument, wird auch in dem Violin-Schlüssel gesetzt. Man bläst sie aber nicht bey einer Lücke, wie die Querflöte, an, sondern es wird ein kleines Röhrchen vorne angesteckt, worein man bläst. Sie geht vom eingestrichenen C bis in das dreygestrichene D nur das tiefste oder eingestrichene Cis ist schwer zu finden. Auch das eingestrichene Gis oder Ab ist oft nach einander mit andern Nebentönen vermischt in geschwinden Noten nicht leicht zu blasen. Z. B.



Ebenfalls auch das zweygestrichene Cis und Dis oder Db und Eb. Z. B.



Ferner bläst man nicht gern das wiederholte zweygestrichene C mit dem eingestrichenen b, auch nicht das zweygestrichene F mit dem darneben liegenden E weil dergleichen Passagen eine Gabel machen. z. B.
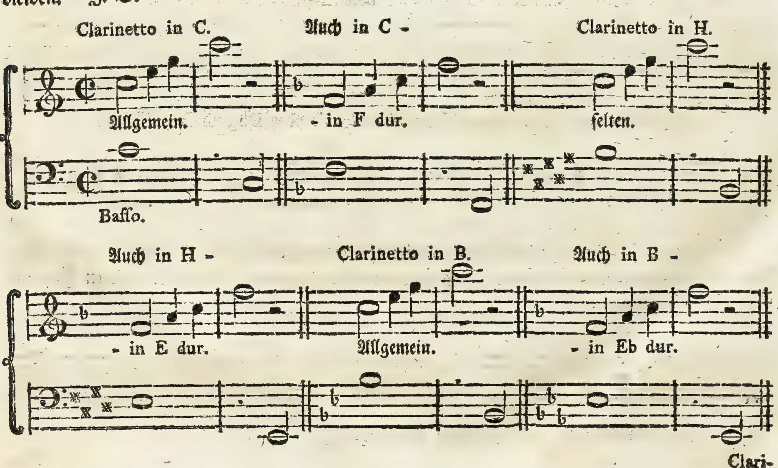


Ihre Scala und Halbtöne folgen bey No. 2.

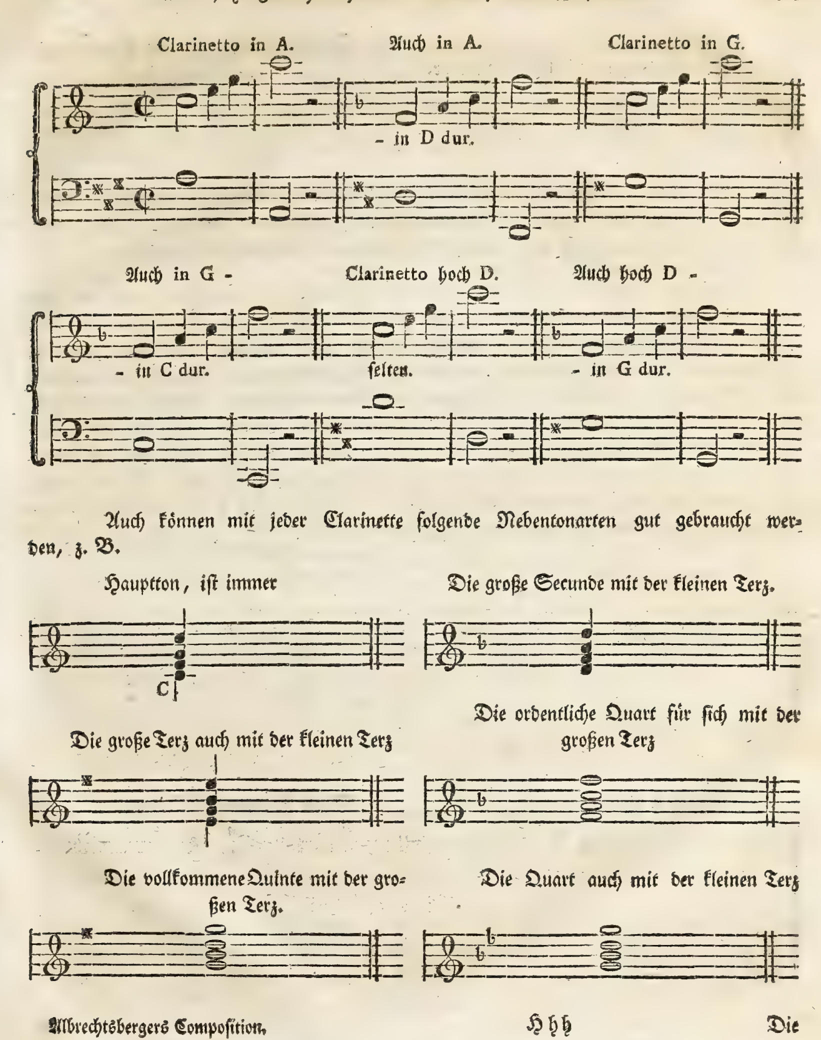
Das

2) Das englische Horn (corno inglese) auch ein hölzernes, jedoch etwas größer und längeres Instrument als die Hoboe, wird auch durch ein kleines Röhrchen angeblasen. Man giebt ihm zwar auch den Violin-Schlüssel, doch klingt es durchaus um fünf Töne tiefer als diese. Der Komponist muß also seinen Satz darnach einrichten. Er will z. B. sein Stück aus C dur mit diesen Instrumenten begleitet, machen, so muß er sie in G dur mit f✕ schreiben. Geht sein Stück aber aus dem F dur, dann muß er für diese aus C dur setzen. Schreibt er aus B dur, so muß er für diese nur ein b, nämlich das H b vorzeichnen 2c. folglich bekömmt dieses Instrument in b Tonarten um ein b weniger, und in ✕ Tonarten um ein ✕ mehr vorgezeichnet als die übrigen natürlichen Instrumente.

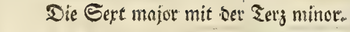
3) Die Clarinette (Clarinetto) ist dem Ansehen nach fast der Hoboe gleich, der Menschenstimme aber am gleichsten. Sie hat am Ende einen größern Becher, und ist weit tonreicher als diese und die meisten Blasinstrumente. Sie hat auch mehrere Klappen, weil sie bis in das kleine Baß E hinab geht. Ihr höchster Ton ist das viergestrichene c dieses aber und die ganze dreygestrichene Octave muß man nur für Concertisten sparen. Man braucht sie gerne paarweise wie die Waldhörner 2c. Die Clarinetten also werden, um sie in ihrer ächten Natur und mit dem bessern vollen Tone zu hören, allezeit in G dur und F dur geschrieben. Sie sind hierinnen fast den Waldhörnern gleich, weil man durch die Veränderung einer höhern oder tiefern Clarinette selbst, oder durch eines ihrer Mittelstücke aus allen möglichen Tonarten gut zusammen stimmen kann, und doch nur immer C oder F ihre vorgestellten Haupttöne bleiben. Z. B.

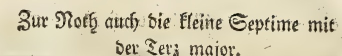


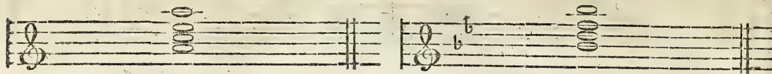
Clari-



Auch können mit jeder Clarinette folgende Nebentonarten gut gebraucht werden, z. B.


Die Sext major mit der Terz minor.


Zur Noth auch die kleine Septime mit der Terz major.



Alle diese Tonarten können mit G A B H C und D Clarinetten begleitet werden, doch die, welche aus der G und D Clarinette herkommen, sind am schwersten. Ihre möglichen Töne siehe unten bey No. 3. Wobey ihr Hauptton C für alle Clarinetten gilt.

4) Das Bassethorn (Corno di Basseto). Dieses sehr brauchbare und tonreichste aller Blasinstrumente ist von der Clarinette nur in dem unterschieden, daß es gebogen ist, (weshalben es vordem Krummhorn genannt wurde) und daß es um eine Terz noch tiefer geht, als die Clarinette. Es hatte ehemals nur das tiefe C, welches im Basse das zweyte oder kleine ist, hernach E und nach diesem erst alle halben Töne: aber die Brüder, Anton und Johann Stadler, K. K. Cammermusici, haben durch ihre Erfindung auch das tiefe und baßmäßige Cis, D Dis hinzufügen lassen, folglich geht es jetzt in der gehörigen Ordnung durch vier ganze Octaven, Es wird zwar auch der Violin=Schlüssel vorgezeichnet, jedoch ist der Klang um vier oder fünf ganze Töne tiefer, als die Violin. Der Hauptton F aber ist älter und gewöhnlicher als G und werden beyde ins C gesetzet. Z. B.

Corno di Bassetto in F. Dessen bester Nebenton ist B dur.
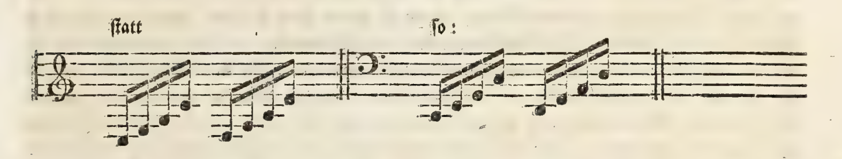
Basso.

Corno di Bassetto in G. Dessen Nebenton ist C dur.
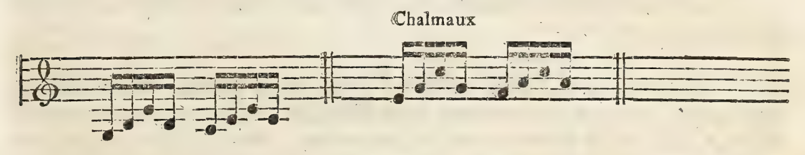
NB

NB. Ueber das Beyspiel B dur wird auch geschrieben: Corno di Bassetto in F. Ein gleiches ist von den übrigen Tonarten bey den Nebentonarten zu verstehen.

Die Scala dieser zween gewöhnlichsten Hapttöne des Bassethornes folgt unten bey No. 4 durch alle vier C Octaven, welche aber in dem Gehöre vier F oder G Octaven ausmachen. NB. Man hat auch tiefe E, Es und D dur Bassethörner, welche aber beschwerlich wegen ihrer Größe zu behandeln sind. Uebrigens gelten alle oben angeführten Regeln der Clarinette auch für die Bassethörner, in Ansehung der Griffe. Noch ist zu merken, daß für das zweyte oder dritte Bassethorn bey tiefen Stellen gewöhnlicher der Baß-Schlüssel gebraucht werde. Z. B.



Für die zweyte Clarinette aber übersetzt man die tiefen Stellen im Violin-Schlüssel um eine Octave höher und schreibt darüber: Chalmaux. Z. B.



klingt hernach eben so tief.

5) Der Fagott, ein bekanntes Instrument von braunen harten Holze, mit Löchern und Klappen, ist überall zu gebrauchen. Er macht den ächten medium terminum zwischen dem Violon und dem Violoncello in stark besetzten Musiken aus, und giebt diesen Bässen noch eine herrlichere Kraft. Das Röhrchen, worein man bläßt, wird an den länglichtkrummen Bogen von Messing, S genannt, angesteckt. Er führt den Baß-Schlüssel, und giebt durchaus den achtfüßigen natürlichen Baßton. Seine Scala siehe unten bey No. 5.

NB. Es giebt auch einen Contrafagott, welcher um eine Octave tiefer klingt, folglich den 16füßigen Ton durchaus anspricht. Er wird aber nur bey Feld- oder Regiments-Musiken zur Verstärkung des gewöhnlichen Fagots gebraucht, und mit diesen all' Unisono geschrieben.

6) Das Waldhorn (Corno), welches meistentheils paarweise gebraucht wird, nämlich: Corno primo und Corno secondo (die Fagotte aber nur, wenn sie was obligates haben) ist ein bekanntes, von Messing, selten von Silber, rund gemachtes Instrument. Es wird mit einem Mundstück von eben diesen Materien, wie die Posaune und die Trompete, angeblasen, und führt auch den Violin-Schlüssel in G auf der zweyten Linie. Es treffen aber nur die hohen C Hörner mit der Violine in gleichem Tone ein. Die übrigen sind alle tiefer. Die tiefern Töne der Scala, wenn sie etwas lang dauern, kann man für das zweyte Horn auch mit dem Baßschlüssel schreiben, die höhern aber nach dem dreygestrichenen C hinauf, müßen nur für einen guten Primarius gespart werden. In Tuttisachen sollen ohnehin für Sänger und Instrumentisten die Sätze niemals über die siebende Linie hinaus gehen. Uebrigens muß man die Tonart, weil die Hörner immer nur aus C dur gesetzet werden, über ihre Stimmen anzeigen, z. B. Corni bassi in B | Corni bassi in C | Corni in D | Corni in Eb oder Es, nicht aber Dis | Corni in F | Corni in G | Corni in A | Corni alti in B | Corni alti in C ‖ Ihre möglichen Töne siehe unten bey No. 6.

7) Posaunen giebt es dreyerley, als: Baß- Tenor- und Alt-Posaunen; ihre möglichen Töne siehe bey No. 7

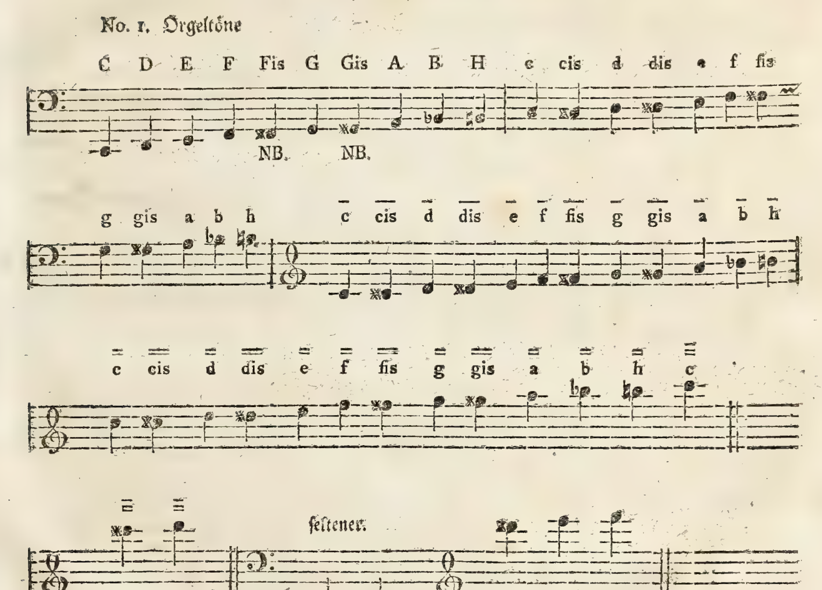
8) Die Trompete, welche nur aus B C D und Eb dur geblasen wird, ist ebenfalls ein bekanntes Instrument, führt auch den Violin-Schlüssel, wird aber allezeit nur aus C dur gesetzt; folglich muß die Tonart oben auch angezeigt werden. Man setzt sie wenigstens paarweise zu einer vollen Music, worüber alsdann geschrieben wird: Clarino primo, Clarino secondo. Wenn man aber vier Trompeten setzen will, wie z. B. die Aufzüge verfertiget sind, so heißt die dritte: Principale, die vierte aber: Toccato, über diese letzten zwey wird auch geschrieben Tromba prima, Tromba seconda. Sie haben auch in Kirchensätzen den Alt- statt den Violin-Schlüssel vorgezeichnet. Die zwey Clarini führen einen leichten Gesang meistentheils in Terzen oben von dem zweygestrichenen bis in das dreygestrichene C die Quint $\frac{d}{g}$ und hernach $\frac{c}{e}$ zwischen den fünf Linien, machen gern die Cadenz aus. Wenn der Satz ins F dur von C dur übergeht, giebt man ihnen gern die verdoppelte Quint $\frac{\overline{\overline{c}}}{c}$ wenn er aber in das A moll übergeht, die verdoppelte Quint $\frac{\overline{\overline{e}}}{e}$. Die Tromba prima hat meistentheils nur e und g zwischen den fünf Linien, wenn die Clarini höher stehen, und die Tromba seconda nimmt

gern

gern das C und G wechselsweise unter den fünf Linien und geht also mit den Pauken alla Octava. NB. Das eingestrichene f, fis und a müssen niemals in den Clarinen als Anfangsnoten sondern nur überall als durchgehende gesetzt werden, weil diese drey Töne nicht recht rein zu intoniren sind. Ihre natürlichen Töne siehe bey No. 8.

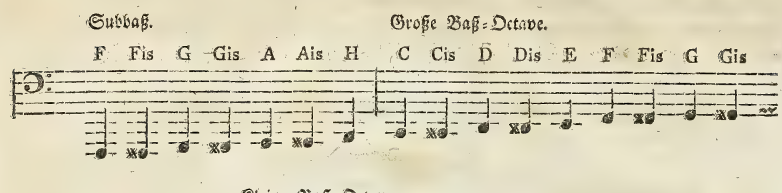
Hier folgen nun alle Tonleitern und Töne der brauchbarsten Instrumente.

Schlaginstrumente.

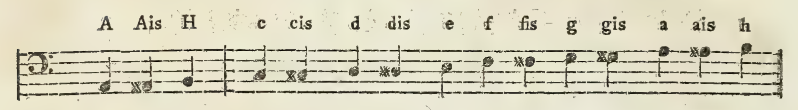


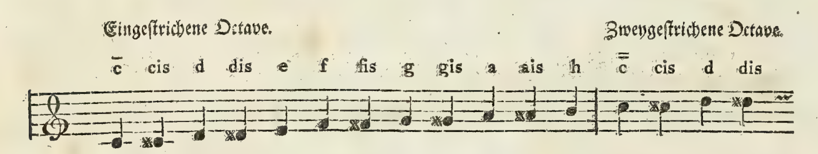
NB. Das erste oder große Fis liegt an dem großen D. Das erste oder große Gis liegt an dem großen E wenn die Orgel eine kurze Baßoctave und nicht das große Cis und Dis hat.
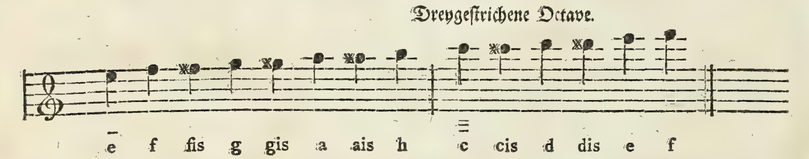
No. 2. Für den Flügel, das Fortepiano und das lange Clavicord.



Kleine Baß-Octave.

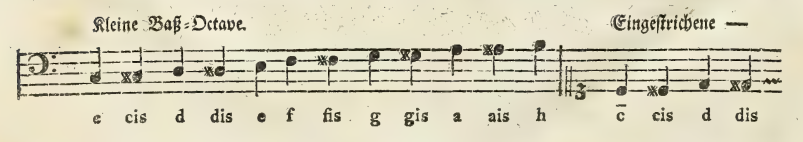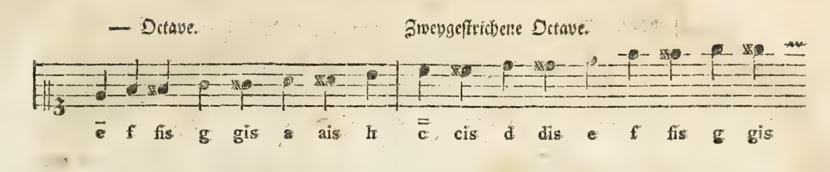






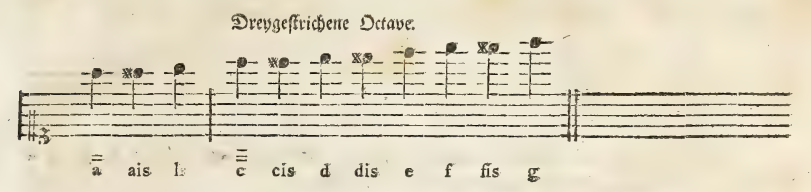
zuweilen auch höher.

No. 6. Für die Harmonica.

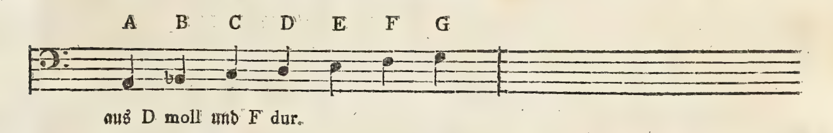


— Octave.
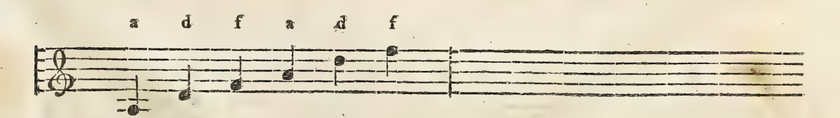




No. 9. Für die Laute.

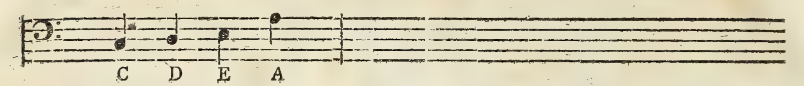


NB. Diese erste und tiefste Octave wird allezeit mit den Kreuzen und Been gestimmt, welche die Tonart der aufzuführenden Stücke nöthig hat.

Folgende letzten sechs Chöre aber bleiben immer gleich gestimmt, weil die Bände alle möglichen Halbtöne darbieten.



No. 10. Für die Mandora.

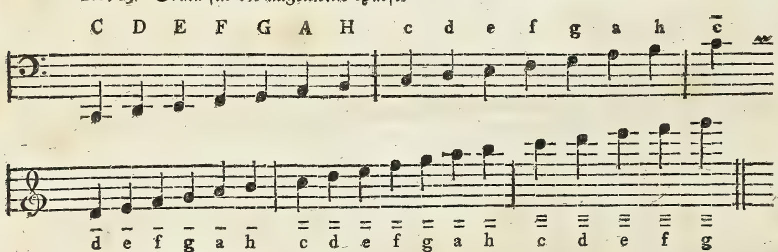


NB. Diese ersten und tiefsten vier Baßtöne, oder Chöre, werden auch allezeit tonartmäßig gestimmt. Folgende höhere vier Chöre aber bleiben immer gleich gestimmt.



Die gegriffenen vier Töne machen die dreyzehn Buchstaben b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, aus, weil die leeren Saiten alle A heissen.

No. 13. Scala für die allgemeine Harfe.

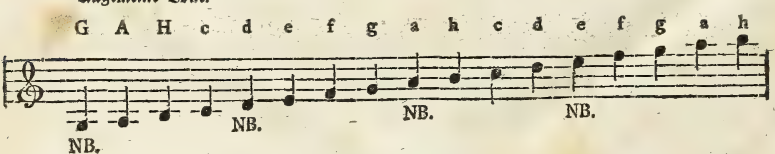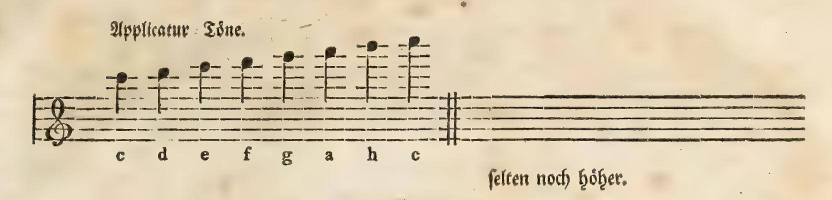


NB. Ihre ✕ und b Töne (Semitonia) werden durch das Drehen der Schrauben gemacht.

Geiginstrumente.

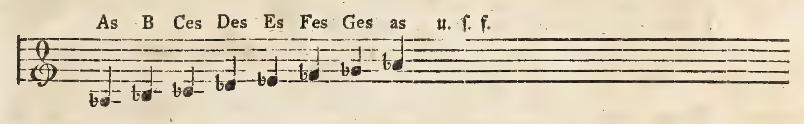
No. 1. Für die Geige.

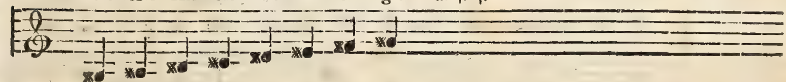
Allgemeine Töne.
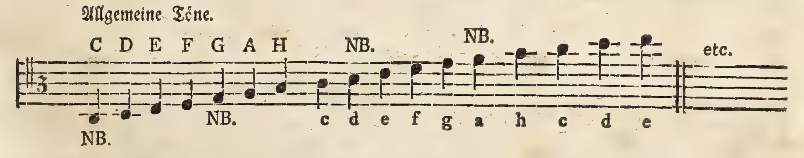




NB. Es versteht sich, daß sie auch alle ✕ und b Töne hat, auch doppelte b und doppelte + und ♮ Zeichen. Z. B.



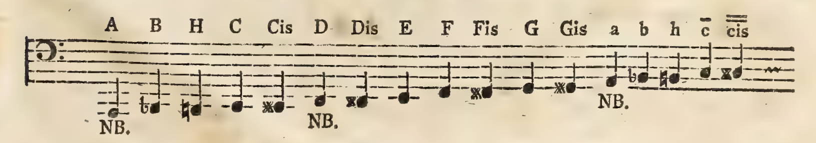


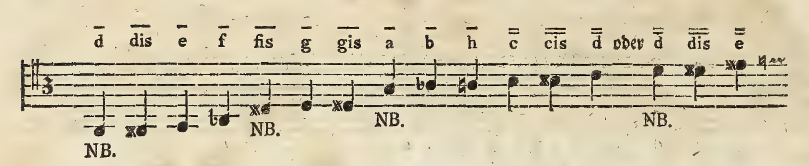
No. 2. Für die Bratsche.
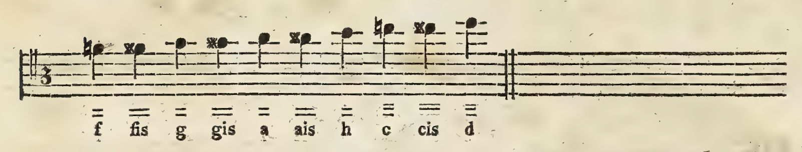


Auch die ✕ x und b b und das ♮ kann sie haben.

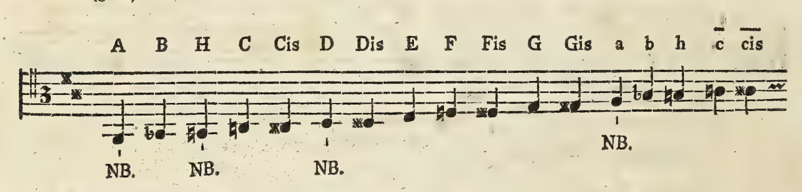
No. 3. Erste Scale für die Viola d'amore.

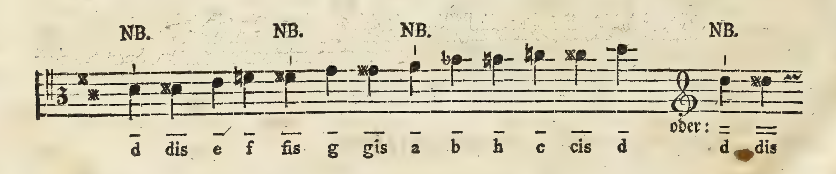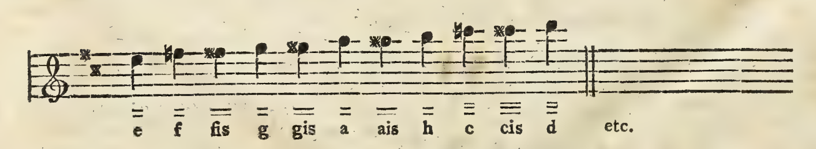






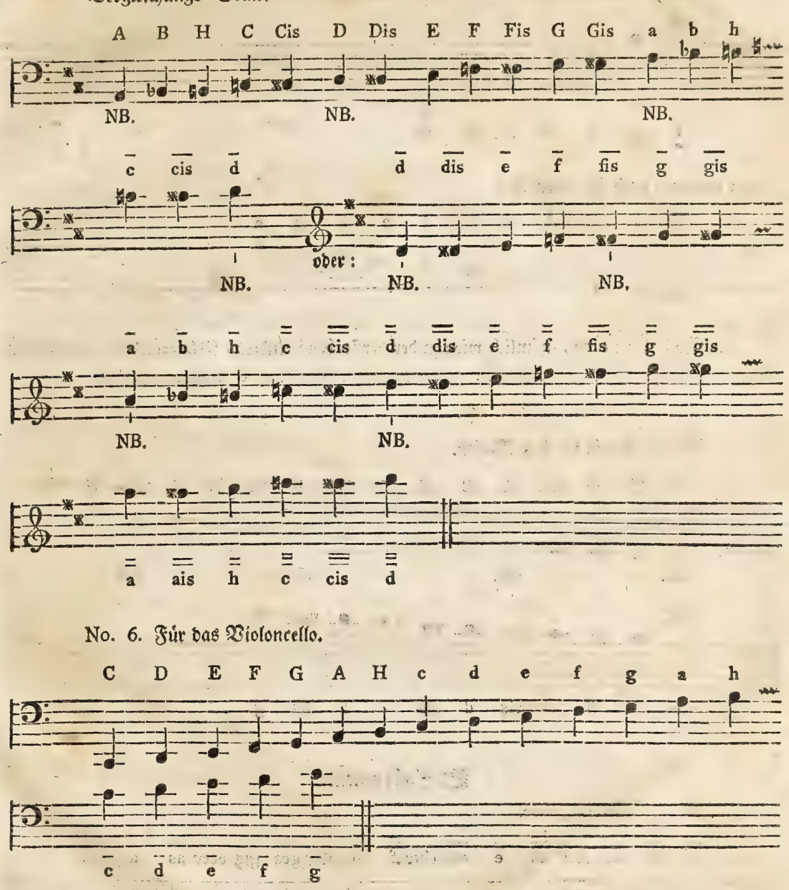
Zweyte Scala.





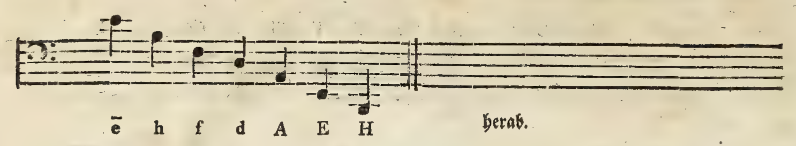


Ver=

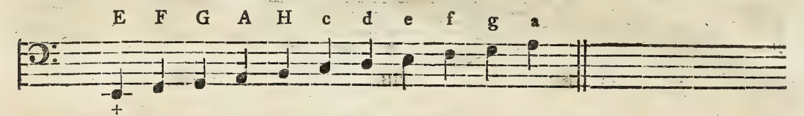


NB. Es versteht sich von selbst, daß alle Geiginstrumente alle möglichen x und b Töne in ihren Grenzen haben.

No. 7. Stimmung des Baritons in den obern Saiten.
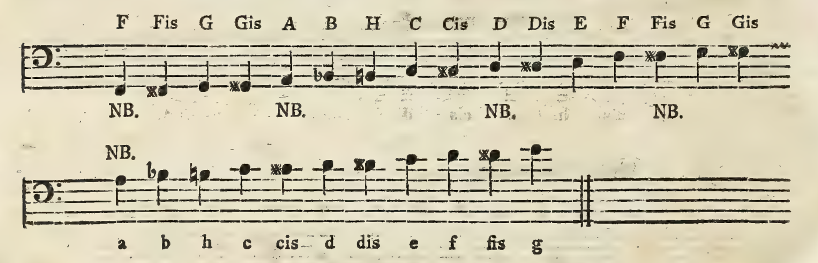


in den untern, nach der alten Art.



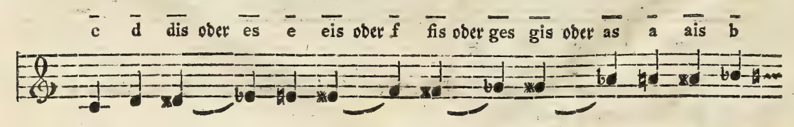
Nach der neuen, nämlich wie ihn der verstorbene Andreas Lidl vermehrte, hat er von diesem nämlichen tiefen E angefangen 14 buchstäbliche Töne und 6 Halbtöne hinauf.
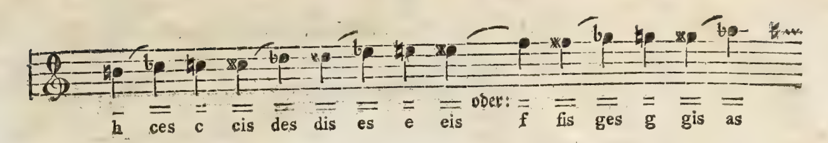
No. 8. Scala für den Violon.

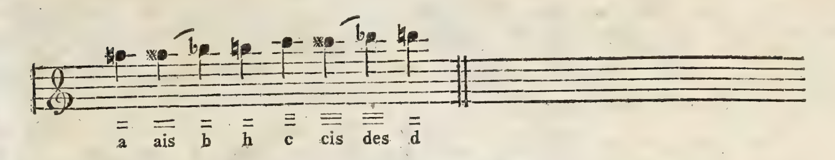


Blasinstrumente.

No. 2. Für die Hoboe.

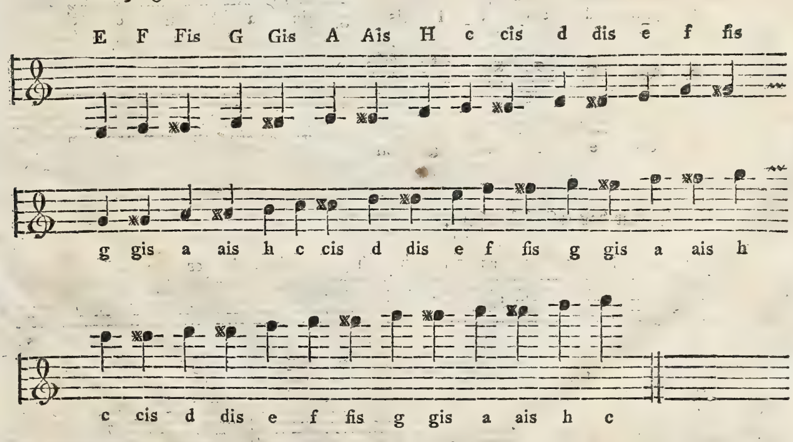






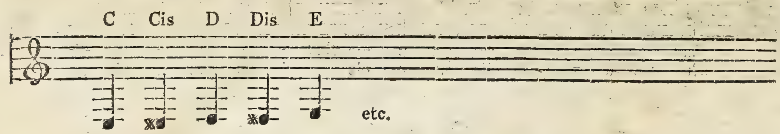
NB. Das englische Horn hat die nämliche Scala; nur, wie oben gesagt worden, klingt sie durchaus um eine Quinte tiefer.

No. 3. Für die Clarinette.



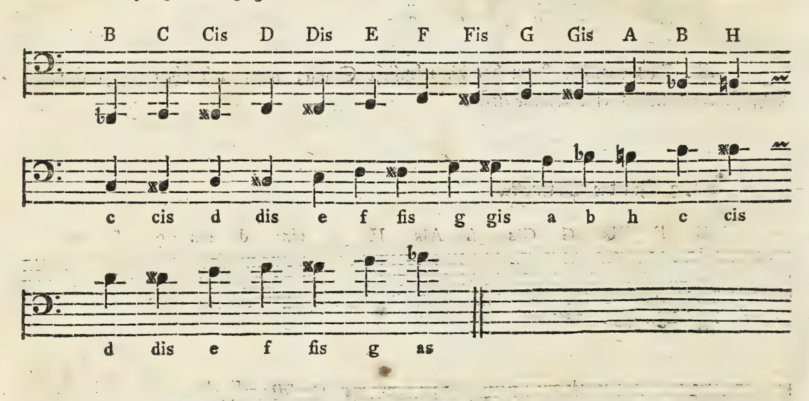
NB. Diese Scala kann auch durch alle b Töne chromatisch gehen.

No. 4. Scala für das Bassethorn, meistentheils aus F oder G statt C.
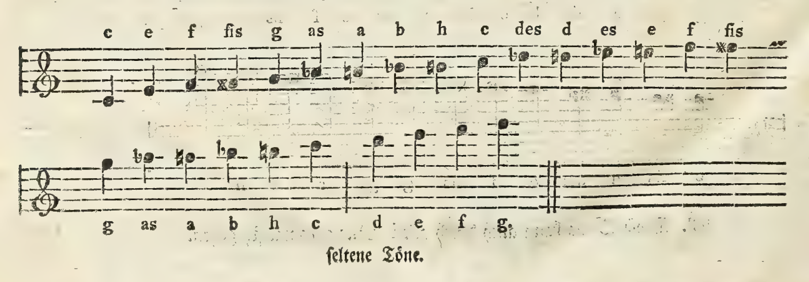


wie die Clarinette.

No. 5. Für den Fagott.
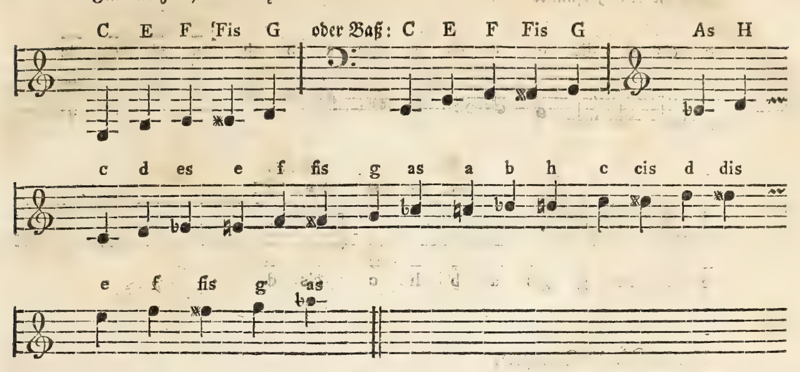


No. 6. Für das erste Waldhorn.



seltene Töne.

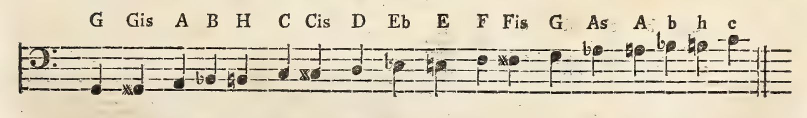
Für

Für das zweyte Waldhorn.
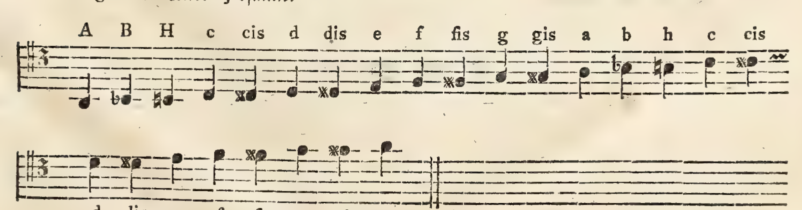


NB. C bleibt aus allen möglichen Tonarten der Hauptton; auch Kreuz- und b-Töne nur für Virtuosen das eingestrichene b auf der dritten Linie und das zweygestrichene fis auf der fünften Linie ausgenommen. Uebrigens seßt man in vollstimmigen Säßen nur die Töne der Clarinen. Siehe No. 8.
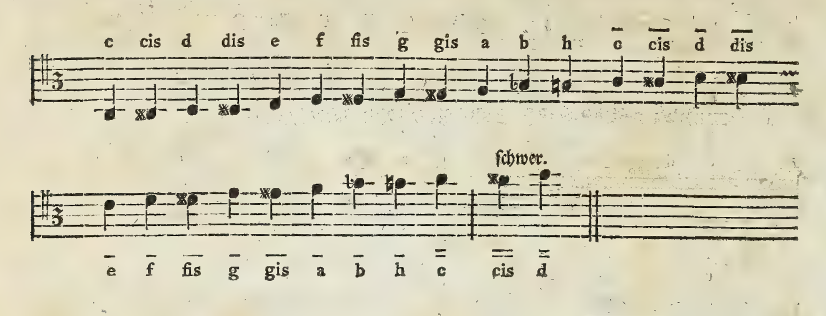
No. 7. Scala für die Baß-Posaune.



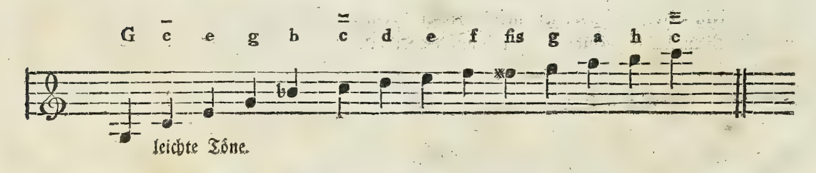
Für die Tenor-Posaune.

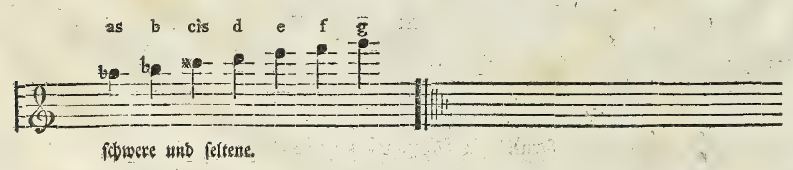


Für die Alt-Posaune.



No. 8. Für die Trompete.





E N D E.



